

المؤسسة
العربية
للدراسات
والنشر

الدكتور علي جواد الطاهر

مُقدمة في النقد الأدبي



مقدّمة في النقد الأدبي

الدكتور علي جواد الطاهر

مقدّمة في النقد الأدبي

المؤسسة العربية للدراسات والنشر
بناية برج الكارلتون ـ ساقية الجنزير
ت : ٣١٢١٥٦ ـ برقياً « موكيالي » بيروت
ص . ب . ١١/٥٤٦٠ بيروت

الدكتور علي جواد الطاهر

مقدّمة في النقد الأدبي

المؤسسة العربية للدراسات والنشر
بناية برج الكارلتون ـ ساقية الجنزير
ت : ٣١٢١٥٦ ـ برقياً « موكيالي » بيروت
ص . ب . ١١/٥٤٦٠ بيروت

الطبعة الأولى
ايلول (سبتمبر) ١٩٧٩

المقدمة

أصل هذا الكتاب دروس أُلقيت خلال سنوات ، وكانت تقدم في أول أمرها بدار المعلمين العالية ١٩٥٤ على شكل مناقشة لا تشترط التدوين . واشتركت في العملية كلية الآداب . وكل عام ينفض عن دفتر لا بأس به لايني يتجدد وينمو . وبات منتظراً جداً أن يرى الطلبة ثمار الدرس بين دفتي كتاب . ولكن المنتظر لم يقع لأن مدرس المادة يفضل التريث ويرجح التأني ، حتى إذا كان الرابع عشر من تموز ١٩٥٨ وجرى تغيير جذري في المناهج وأقر درس « النقد الأدبي » للسنة الثانوية الخامسة من الفرع الأدبي ، ونيط بصاحب الدرس تأليف الكتاب المطلوب ، فألفه فعلاً من خلاصة لدروسه ، وصدرت طبعته الأولى سنة ١٩٥٩ ، وتكرر الطبع تسع مرات مع تعديل طفيف لا يد للمؤلف فيه . وخشي بعض الطلبة النجباء أن يكون هذا الكتاب المدرسي بديلاً عن الكتاب المنتظر ، وكانت الخشية تزداد كلما تقدم الوقت ، ورأوا المؤلف هو هو من أمر التريث وشأن التأني .

وإذ كان عام ١٩٦٤ في كلية الآداب بجامعة الرياض دعاه ظرف التدريس هناك الى طبع مختصر المحاضرات على الآلة الكاتبة ، ثم دعاه ظرف التدريس بجامعة المستنصرية وجامعة بغداد الى طبع مفصل المختصر على الرونيو سنة ١٩٧٠ ، وأُعيد هذا الطبع أكثر من مرة بتعديل طفيف .

وقد شهد مدرس المادة انتفاع الطلبة بها في حدود المعرفة الجاهزة التي لا يتيسر الحصول عليها في كتاب واحد ، وحدود كسب الوقت بتحويل المدة التي يستنفدها الإملاء او الاعادة الى اختبار العلم او الفهم او الرأي ، بالسؤال والجواب والمناقشة ، وتتعدى المناقشة الى ما وراء الأوراق المطبوعة وتمنحها كثيراً من الروح التي لا بد منها ، وما كان ذلك ليتم لو لم تكن بين الأيدي هذه « الملازم » .

ولا شك في أن تقديمها ـ مرة أخرى ـ للطلبة على هيئة كتاب يتيح فرصة أكبر لكسب

الوقت ، ومجالاً أوسع للاستفادة ، وسبباً أفضل لاختبارها . ويجب ـ في هذه الحال ـ أن تعدل هنا وهناك دون أن تفقد طابعها الأول القائم على أساس من تقديم مادة صحيحة معترف بجملتها ، مقررة في بابها ، مستقاة من مظانها ، متجنبة ـ قدر الإمكان ـ الآراء الشخصية أو الشاذة ، دفعاً للارتباك وحرصاً على الهدف الذي قامت من أجله . ومن هنا كانت المراجع الأولى ـ لدى التقديم ـ المعجمات والكتب المدرسية والمؤلفات المنهجية ، لأن من شأن هذه الآثار أنها تحمل طابع العموم ، وأنها تقدم المادة ملخصة مركزة مبوَّبة لا نقاش في صحتها ، وكثيراً ما اشترك في تأليفها عدة متخصصين وخضعت قبل طبعها لدرس طويل وأناة وموضوعية .

ان هذه المراجع هي المفضلة حتى في الحالات التي يكون المؤلف قد عاد فيها الى الأصول وكوَّن رأياً خاصاً في هذه القضية أو تلك . وتبقى المراجع مفضلة لدى التقاء الرأيين ، لأن تعبيرها يكون الأدق والأعمق .

ولا حاجة بالمؤلف ـ بعد ذلك ـ إلى أن يثبت في الهامش مرجعه فيما ينقل من أخبار او تواريخ أو تعريفات ، لئلا يثقل الكتاب بحواشٍ يمكن الاستغناء عن مفصلها ؛ ومن خطة المؤلف ـ هنا ـ أن يقلل من الإحالات ، قدر الإمكان ، وأن يكتفي بالضروري الذي يدل على أهم مكان عالج الموضوع ، ويرجع الرأي الطريف أو الغريب إلى صاحبه . وفُضِّل ـ لهذا ـ أن تجمع الإحالات في الآخِر من كل فصل ، ولا خشية في ذلك من سوء ظن يمكن أن يساور قارئاً من القراء في خوفه من ان ينسب المؤلف لنفسه ما ليس له ، فلقد اتضح أن هذا المؤلف لا يطمح إلى أكثر من أن يكون وسيطاً بين الآخرين والقرّاء .

هذا الى ان ذُيِّل الكتاب « بمكتبة » من المترجمات تتوزع فيها المراجع على مقتضى الفصول (قدر الإمكان) لتتهيأ للطالبين المتابعة ، وليؤكد هؤلاء الطالبون ما يحبون لأنفسهم تأكيده من ميادين النقد .

وهذه المراجع المبوَّبة جزء لا يتجزأ من الغاية التي وضع الكتاب من أجلها ، وهي الانطلاق من قاعدته الى عالم أوسع يسير فيه الطالب أيام الدراسة وبعدها ، ويسير فيه القارىء طالب الثقافة الذي كان القصد إليه من تقديم هذا الكتاب مطبوعاً لا يقل عن القصد الى الطالب في المدرسة .

وتنسجم عناية المؤلف بالمراجع المترجمة الى العربية مع الغرض الذي عمل الكتاب

فى ضوئه أي تزويد القارىء العربي بالضروري جداً ثم دلالته على سبل الاستزادة . ولقد صرنا نملك قدراً صالحاً من الترجمات يجمع بين الجودة والتنوع .

اننا نسعى بكتبنا إلى تزويد القارىء بالضرورى من مادة النقد الأدبي وفكره . ويكفينا أن نكون أمينين فى الحديث إليه واضحين ، منهجيين ، متجنبين الإفراط فى التصرف بأموال الآخرين ، جاهدين فى أن نعينه على ان يتخذ من كتبنا هذه مفاتيح لأبواب أوسع . ومن هذه المفاتيح تقريبه من الترجمات الجيدة ، يتخذها سلّما إذا شاء الصعود ـ الى الأصول أما إذا أغفلنا المترجمات فانه يظل على جهل بها وكسل عن تتبعها ، ومن ثم لا يمتد أفقه الى أبعد من المادة التي نقدمها إليه . وكم وددت ـ وأنا أعرف طلبتنا ـ لو اتسع الزمان والمكان الى تقديم قائمة أخرى من مترجمات القصص والمسرحيات والنصوص الانشائية الأخرى . ولكن أمر هذه الحال يطول . وقد يقوم به باحث على وجه مستقل .

إن هذه المترجمات أقرب ما يكون بين يدَى القارىء ، وهي ليست غاية ، ولكنها الممكن وما يمكن أن يكون حافزاً مباشراً الى تعلم لغة أجنبية (واحدة فى الاقل) إذا أنس فى نفسه اهتماما خاصاً ومطمحاً بعيداً ، والاّ فليعرف حدوده .

ويسر المؤلف ـ هنا ـ أن يُنظر الى كتابه فى الضوء الذى قدمه به وضمن الغاية التي كان بسببها ، فلا يحمَّل أكثر مما يطيق ، ولا يحكم عليه بالمثل الأعلى وهو يقدم الواقع المتهيىء . ولولا وجه الخدمة فيه لكان له غنى عن عمل لا يجد فيه نفسه ولا يكاد يملك منه اكثر من الجمع والالتقاط والتنسيق .

وتبقى ـ بعد ذلك ـ مسألة الاسم . ماذا عساه أن يسمى كتاباً من هذا النوع ؟ لقد كان يقدمه لطلبته فى درس اسمه « النقد الأدبى » ، واذاً ، فما أولاه ان يحتفظ له بهذا الاسم . مع ملاحظة لعلها لم تمر بالخواطر ، على شدة احتمال مرورها ، وهى أن عبارة « النقد الأدبى » هذه لم تأخذ دلالة المصطلح المعترف به فى كل زمان ومكان بحيث إذا ذكرها الذاكر كانت الحدود واضحة فى ذهنه والمعنى مستوعباً فى نفسه ، وكانت كذلك فى ذهن المتلقي ونفسه ، كما هو الشأن فى قولك : النحو ، الصرف ، العروض ، البلاغة . وليست الحال عربية فقط لنعزو الظاهرة الى قرب عهد العرب بهذا الضرب من النشاط الفكرى على هذا الوجه من الشمول والعمق . إن الظاهرة عالمية كما هى عربية . ولك أن تفتح عشرة كتب تحمل اسم « النقد الأدبى » باللغة الفرنسية وعشرة كتب

بالانكليزية (او غيرها) لترى الاختلاف الشديد بين محتويات الكتاب الواحد عن أخيه . ثم تفتح عشرة كتب اخرى لا تحمل عنوان « النقد الأدبي » فإذا بها تحتوي مواد مختلفة فيما بينها ، متفقة في إمكان جمعها مع العشرتين السابقتين على انها « نقد ادبي » . ولكنك إذا نظرت في هذه الكتب الثلاثين وفي ثلاثين مثلها لا تعدم ان تحصر - حصراً ما - الموضوعات الرئيسية التي يمكن ان تدرج تحت اسم « النقد الأدبي » أو ما يمكن أن يتألف منها كتاب يتصف بالعموم ويريد الى أن يكون نافعاً للطالب والمثقف من دون ادعاء للابتكار والإبداع .

اننا لو تنبهنا مبكراً الى الخدمة التي يمكن ان تسديها هذه القاعدة المنهجية ثم سرنا بمقتضاها كما يجب ، لكانت مسيرتنا وطيدة ، ولبلغنا - اليوم - مرحلة محترمة .

تنظر في الكتب « الستين » فتتضح إزاءك خطوط عامة، منها الفلسفي (النظري) ومنها العملي (التطبيقي) ، ومنها ما يعد بداية ومنها ما يعد غاية ، ومنها ما يكون تاريخاً ومنها ما يكون توجيهاً ، ومنها ما هو عام بالفن والأدب ومنها ما هو خاص بالنقد الأدبي . . وهكذا ، تأخذ من كل الطرف الذي يتصل بما يسهِّل وقفة المرء إزاء موضوع أدبي مبتعداً عن المادة التي تستحيل وكأنها غاية بنفسها ، وعن المادة التي هي وسيلة لأمر آخر غير الأدب والنقد . وتجمع الأطراف فيحصل لديك كتاب باسم « النقد الأدبي » كما كان الدرس الذي تقدم فيه مادته لطلبتك ، ومتابعةً للذين وسَّعوا دائرة النقد الادبي .

أجل ، ولكنك ترى أن يكون اسم كتابك « مقدمة في النقد الأدبي » وتطمئن الى النتيجة . وتعني « المقدمة » لديك أن تزود القارىء بالخلاصة وان تضعه على عتبة العملية النقدية . ومن هنا كانت الغاية الاساس من الفصول المتعددة الاهتمام بما هو مقدمة للنقد ، ماسٌّ به ، موضح لمواده على مر الزمن ، وليكن - بعد ذلك - اسم الفصل : الفن ، الأدب ، الشعر الوجداني . . المقالة ، الاسلوب ، فهي من النقد الادبي وإليه متصلة بالفصل الذي يحمل « النقد الأدبي » في حدوده ووظيفته وتاريخه واتجاهاته . . بل إنك تعيد النظر في تلك الفصول فترى امكان توزيع مادتها على فقرات الفصل الخاص بالنقد الأدبي لو أقمت كتابك على خطة جديدة . ولدى إلمامك بما تجنبه المؤلف من النواحي الفلسفية التي تجري بعيداً عن النصوص الأدبية وتطور الموقف الإنساني من هذه النصوص .

وإذا كان « مقدمة في النقد الأدبي » الاسم الذي يصل به الكتاب الى القارىء ،

فانه لم يكن أول اسم مرّ ببال صاحبه ، ولا العاشر . وكانت اوائل الأسماء نابعة من بدء إيمانه بحاجة الطالب الى درس اسمه « النقد الادبي » ، وكان هناك فيما كان : الفكر الأدبي ، نافذة على الفكر الأدبي ، في الأدب والنقد ، ثقافة نقدية ، مسالك الأدب ، في الطريق الى النقد الأدبي ، تمهيد في النقد الأدبي ، دليل الطالب . . الموصل . . الرائد . . واخيراً : المقدمة الادبية .

أما سر القناعة بحاجة الطالب العربي الى الإلمام بالفكر الغربي فمرده كون الدراسة التي نقدمها اليه قديمة ، جزئية ، انقطعت عن التطور طويلاً ، على حين حقق الغرب الكثير الكثير نظرياً وعملياً ، كلياً وجزئياً . . ولا بد من أشعة من هذه التجارب لنخدم بها مادتنا العربية ونصل ماضيها بحاضر العالم ، ونمد افقنا ، ونلتقي بها مع الغربي إذا ما ضمنا مجلس . . . ثم ننطلق كما انطلق . .

والسر كذلك ، في أن حاجتنا الى درس « النقد الأدبي » اشد من حاجة الغربي ، واننا ندرسه وهو لا يجد ضرورة ماسة الى درسه ، السر يكمن في الفرق بين الأدبين ، والطالب الفرنسي ـ مثلا ـ يدرس المهم من مواد النقد الأدبي في قضاياه ومصطلحاته وأعلامه وتطبيقاته وهو يدرس أدبه وتاريخه ونصوص ادبه .

وسر آخر ، لم يعد سراً ، هو أننا أخذنا في حضارتنا العتيدة كثيراً عن الغرب ، ومن هذا ما كان من أمور الأدب عموماً والنقد الأدبي خصوصاً . ولا نقاش في ضرورة الأخذ والإفادة من التجارب العميقة الثرية التي قام بها الغرب خلال تاريخه وخلال القرنين الأخيرين بوجه خاص . ولولا هذه الضرورة لما كان للكتاب معنى ، ولكن النقاش في الكيفية التي جرى فيها الأخذ وفي النتيجة التي آل اليها ، فلقد تعجلنا في الأخذ ، بمعنى اننا لم نأخذ وكأننا تلاميذ يجب علينا ضبط المادة كما هي لدى أستاذنا قبل التصرف بها ، او تقديمها من دون تصرف ، وإنما رُحنا وكأننا غربيون أصلاً فقهنا الفكر الغربي كما فقهه ذووه . وكان أجدر ما يجب على الرواد ـ مع فضلهم العظيم ـ أن يقدموا لنا المبادىء ويحددوا المصطلحات لنكون على علم عندما نفهم وعندما نتحدث ، ولئلا نقع ـ فيما وقعنا فيه ـ من خطأ في الفهم والتفهيم ومن فتح الطريق ميسراً إزاء اناس لا يعرفون من الفكر الغربي أي شيء حتى لغة واحدة من لغاته ، ولكنهم صالوا وجالوا في مادة النقد وعبثوا ما عبثوا في مصطلحاته ، وفيهم من تولى مركز القيادة لدى الكتابة والتأليف والدرس الجامعي .

وقد أخَّر هذا « الخطأ » مسيرتنا . وجعل واجبنا الحالي العمل - قدر الإمكان - على إصلاح ما شاع من سوء في الاستعمال . والبدء بالفكر النقدي مجدداً وكأن شيئاً لم يقع . إننا لو بدأنا صحيحاً ومنهجياً ، لما كانت بنا حاجة الى مثل هذا الكتاب ، ولوجهنا جهودنا الى ما يليه من مراحل ولتهيأ لنا مجال الإضافة والإبداع . ولقد كانت فكرة « التوجه الأدبي » (١٩٤٨) فكرة رائعة ، وكان المنتظر أن تستمر وتتطور مع تطور الثقافة والفكر والأدب العالمي ، ولكن الذي جرى التشويه والتأخر فأين « الأدب التوجيهي » او « النقد والبلاغة » من « التوجيه الأدبي » !

وإذا كان الأمر كذلك ، اتضحت الحاجة الى كتاب تثقيفي جامع يوصل مادة النقد الأدبي إلى أي طالب او قارىء على سبيل العلم بالشيء والعلم بمقومات الثقافة ، والحاجة - على هذا - عامة ، حتى إذا أنس الطالب ميلاً خاصاً وأحس باستعداد فطري انطلق الى ما هو أكثر من الثقافة في الجانب الذي ينسجم وإياه واستطاع ان يبرز ويخدم عن طريقه بين النظري والعملي والكلي والجزئي . . ثم الابداع في هذا أو ذاك . . ولم لا ؟

وتبقى - بعد الكتاب - لدى الدرس مسألة المدرس في أفقه واستعداده وذوقه وأمانته . . وقدرته على الصراحة .

لقد كان هذا كله في ذهن المؤلف إذ زاول الدرس . وفي ذهنه إذ اعتزم تقديم خلاصة المادة المتجمعة لديه على شكل كتاب مطبوع .

ولم تكن فكرة الطبع وليدة اليوم . فقد راودته طويلاً . وكان يحس بأن في التأخير نفعاً وضرراً . من الضرر تقادم فروع مادته وظهور مؤلفات بدأ أصحابها الطريق بعده فوصلوا الى نظرات كان يرى أنه صاحبها ؛ ومن النفع الاطمئنان الى صحة المادة والعمل على التشذيب والتهذيب والتبويب . والنفع اكثر من الضرر ، لو كان ضرر .

وكثرت خلال ذلك - وقبل ذلك - المؤلفات الحديثة في موضوع « النقد الأدبي » مختلفة كماً وكيفاً ؛ جودة ورداءة . نظاماً واضطراباً ؛ ولا بد من النص على فضل الدكتور محمد مندور في أقل تقدير للفضل .

هذا في النقد الأدبي الغربي أو الحديث الذي نحن بصدده، ونجمع مواد منهجه المقرر لسنة معينة من سنوات الكلية، أما «النقد الأدبي عند العرب» الذي يؤلف مادة لسنة أخرى فقد افتتحه طه أحمد إبراهيم خير افتتاح ثم عقب على آثاره الدكتور مندور

وآخرون وآخرون . ثم جاء الدكتور إحسان عباس وما زال التأليف جارياً ولكن الجديد فيه قليل قليل . وفى البارز مما صدر ما يغني القارىء عن غيره . ويدله على المصادر الأولى ويقيه زج الأشياء فى غير أماكنها .

وظل صاحبنا يرى منفذاً لـ « مقدمة في النقد الأدبي » بالظروف التي مرت به ، وبالهدف الذي قصد إليه . وقد بادأه الدكتور جلال الخياط ـ وهو استاذ للمادة في كلية الآداب ـ باقتراح الطبع فكان قوة دافعة ، ولم يلبث الدكتور عناد غزوان ـ وهو استاذ كذلك ـ ان أيد الاقتراح ـ مكرراً اطمئنانه الى أن صفحات من الدرس ورأيه قد تسربت لدى فلان او فلان ممن ألّف أو درس ، فزاد فى الدفع . وقد اقترن الدفع بالاتفاق على الغاية والاسم . وهكذا كان ، وجاء الدكتور مهدى المخزومي ليقرأ المخطوطة وتتعدى فوائده حدود اللغة .

وتبقى الملاحظات والتنبهات التي تزيد هذه « المقدمة » قرباً مما كانت له . يشد من الحاجة الملحة اليها ان الموضوع من السعة و « العالمية » بحيث يستحيل على فرد ان يقوم به . ولولا حرصُ هذا « الفرد » على أن تكون « جهوده » ـ مع جهود فضلاء سبقوه ـ لبنة لعلم جمعي لما وجد مشجعاً على النشر . ان تأليف كتاب على هذه السعة مسؤ ولية وضرب من « العذاب » ، وان المؤلف ينظر بعين الإشفاق الى من « تسوّل » له نفسه أن يعيد التجربة ، ويتمنى ان يجد العاملون اللاحقون فى اوراقه ما يغنيهم عن الإعادة ويعينهم على سد ثغراتها وإكمال نواقصها ، ويحفزهم الى خطوات التخصص اللازمة بعدها .

لقد أقرت جامعة بغداد ـ مشكورة ـ تعضيد الكتاب سنة ١٩٧٥ ، ولكن المؤلف ظلّ متردداً في الطبع وكأنه يشعر بضرورة التعديل والتبديل والتفصيل . . والخروج عن مخاطبة طلبة بأعيانهم الى مخاطبة القراء في عمومهم . . ومضى يقرن تردده بالعمل على ما يخفف الشعور بالتقصير ، يراجع ويزيد ، ويطلب من الجامعة التمديد مرة ومرتين وثلاثاً حتى انتهى الى ما انتهى اليه وما لا يمكن بعده تسويف او تمديد .

وها هوذا بين يدى القراء . . ملكهم اكثر مما هو ملك صاحبه .

بغداد ـ كلية الآداب
مايس ١٩٧٥ ـ مايس ١٩٧٨



١ ـ الفن

ليس سهلاً أن نسأل ما الفن ؟ وليس سهلاً ان نجيب بكلمة اوكلمتين او بتعريف واحد جامع مانع لا يتغير ما دام الفكر الانساني في شغل دائم وتطور دائب وما دمنا نبحث في أشياء تنفذ بعيداً وراء المرئيات وتستعصي على التحديد .

ولا بد من ان يكون الإنسان قد سأل نفسه هذا السؤال مبكراً فبدأ يحاول ان يعرف . والمعقول انه رأى آثار الفن قبل ان يقترب من كنهها ، وقبل ان يسأل نفسه عن كنهها . رآها وزاولها واستراح اليها . لقد غنى ورقص ورسم ونحت وقال كلاماً موقعاً طرب له . . في حالات متضاربة من الفرح والحزن والامن والخوف إزاء ما كان يحيطه من ظرف واستجابة لما تستثيره فيه الطبيعة ويوقظه المجتمع .

نضج عقله بعض النضج فبدأ يسأل وحاول أن يجيب . ما الرقص ؟ ما الغناء ؟ ما الرسم ؟ ما النحت ؟ ما الموسيقى ؟ ما الشعر ؟ ولا بد من أنه أجاب إجابات مختلفة مضطربة ساذجة في اول الأمر ، معقدة على مر الزمن ، ترضيه حيناً ولا ترضيه حيناً ، يقنع بها الآخرين طوراً ولا يقنعهم طوراً . والمهم المهم أنه سأل وأنه أجاب ، وطبيعي الا تصل الينا تلك الأسئلة وتلك الاجابات ما دمنا نجهل تاريخ الانسان الأول ، ولكننا ، مع ذلك ، نتصور ونقتنع شيئاً بهذا التصور أي بمحاولة الانسان السؤال عن الفن والجواب عن السؤال .

ولا بد من مرحلة اخرى مرت على الانسان قبل ان يربط بين هذه الآثار المختلفة من رقص وغناء وموسيقى ونحت ورسم برابط واحد وكلمة واحدة هي الفن لأن السؤال عن الاشياء والجواب عنها وإدامة النظر في الاشباه والنظائر والتوصل الى العموم بعد الخصوص والكلي الذي ينطوي على الجزئي والرابط المعنوي بين الامور المادية . . مسائل بها حاجة الى زمن طويل وخبرات متراكمة وتجارب متصلة متوارثة . وقد يكون طبيعياً ان تكون التعريفات الأولى والعناصر الرابطة الأولى ساذجة تخضع للغيبيات والبعد بين السبب والمسبب .

لم يصل الينا شيء مما قاله الأولون عن الفن . . ولا بد من ان تكون شعوب الحضارات القديمة كالعراقية والمصرية والصينية قد قالت شيئاً طريفاً مفيداً ، فلقد حققت هذه الحضارات انجازات رائعة في تاريخ الإنسانية وكان لها من مواد الفن رسماً ونحتاً وشعراً . . ورقصاً وموسيقى وغناءً وعمارة . . ما بلغ درجات عالية من الإتقان ، ويدل القليل الذي وصل الينا على تلك الدرجات . ولا يبعد ان يؤ دينا التنقيب إلى أمور ذات بال في الجانب النظري من الفن ، في ماهيته وغائيته . . . وقد يكون شيء مما كان للعراقيين او المصريين قد نفذ الى حضارات اخرى كان لها ـ فيما كان ـ فن وآراء في الفن ، وقد وصل الينا شيء خطير من ذلك له صفة من العموم على الرغم من كونه موسوماً بطابع أمته وبلاده مقترناً بمجتمعه وصنوف اهتماماته ؛ ونقصد ـ بهذا ـ إلى التراث الإغريقي (اليوناني) ، وهو تراث جليل ، ولا يقلل من جلاله قولنا ان ليس معقولاً ان يولد المفهوم الاغريقي عن الفن وتشعب البحث فيه على درجة النضج التي ولد فيها في بلاد الاغريق فجأة ومن دون مقدمات واتصالات وتأثيرات خارجية .

لقد جال الفكر الإغريقي في ميادين الفلسفة العامة[1] ، وجال في ميادين دون ذلك واخص من ذلك ، كميدان الفن ، فإذا راى الاغريقي آثار الفن بارعة بارزة في الرسم والنحت والشعر والتمثيل . . سأل نفسه وسأل غيره عن ماهية هذا الذي رآه وأثار اهتمامه واهتمام الناس من حوله ، وحاول ان يجيب ، وحاول أن يوجد الكلمة العامة التي تنطوي تحتها هذه المفردات ، واذا كانت هذه الكلمة التي أخذ عنها الغرب كلمة art وترجمناها ـ حديثاً ـ بالفن تشمل ما هو من صميم ما صارت خاصة به من أمور الإبداع في المشاعر والإحساسات كالشعر والرسم وما اليهما من الفنون الجميلة ، وتشمل اموراً تقوم على المهارة والاكتساب كالنجارة . . فان المهم الذي يهمنا من أقواله ما كان يعتمد أمور الشعر والرسم والنحت . . وربما كان « الشعر » أبرز ما دار حوله البحث وكأن ما قيل فيه هو الذي قيل في الفن ، أو كأن الذي قيل في الفن هو ما قيل فيه .

لقد رأى الإغريقي ـ اذن ـ آثار الفن ، فسأل وحاول أن يجيب وان يعمل على تأييد الإجابة وتثبيتها حيناً آخر مع ملاحظة أنه لم ينأ كثيراً عن الجو العام لفلسفته ولم يقطع الرابطة بين ما هو فيزيقي وما هو ميتافيزيقي ، وإذ عرف الإغريق أدمغة جبارة في الفلسفة كان طبيعياً أن تكون هذه الأدمغة نفسها قائدة الفكر الفني .

وعرفت عندهم نظرية المحاكاة (التقليد) ، وقال بها سقراط ، ولكن أنضج

محاولتين وصلتا إلينا ، كانتا لأفلاطون وأرسطو[٢] .

أما افلاطون فان نظريته العامة في المثل (الافكار) هي نظريته الخاصة لدى كلامه على الفن . الفن محاكاة ، وهو إذ يشترط بلوغ المثل الدائم ويبحث عن الانموذج الخالد يسعى للحط من قدر الفن ويعلي من شأن الفلسفة . ونوقشت هذه النظرية وقبلها الكثيرون لما يتمتع به صاحبها من عمق في المعنى الميتافيزيقي ، حتى اذا كانت عقليات اخرى لا تقبل الاشياء كما هي ولا تنتهج منهج افلاطون في البحث عن الحقيقة ، قال أرسطو ان الفن لا يعني التقليد التام ، لأن الفنان وهو يحاكي الطبيعة يصنع ما هو أجمل منها ، ورفع بذلك الفن درجات عالية . وكان لأرسطو ـ بالطبع ـ تلاميذه وانصاره على مر الزمن .

وتطور البحث في ماهية الفن ، وفضل المحدثون على كلمة محاكاة لفظة « تعبير » وهي لفظة تمنع من الخلط بين فن و « فوتوغراف » ، وأن الفعل « عبّر » يعني إظهار ما كان خافياً من جوانب الطبيعة ولا يعني رسم الواقع كما هو ، فهو إعادة خلق ـ إن شئت . ولهذا ، كثيراً ما حلت كلمة « خلق » محل « عبّر » ، وتعني « خلق » احترام الطبيعة ومحاولة تكميلها مع الرغبة في منافستها وبذها .

ونجد ـ على هذا ـ مئات من التعريفات المقدمة لتحديد طبيعة الفن ، تختلف باختلاف العصور والظروف والاشخاص[٣] . واذا كانت البحوث تنأى بعيداً عن الواقع وتعالج الموقف معالجة تجريدية شأنها في ذلك لدى معالجة جوانب الوجود ، فان العقل الإنساني بدأ ينزل الأشياء من أعاليها القصية ويقربها ثم يربطها بأدانيها القريبة آخذاً الشيء وما حوله بنظر الاعتبار ، مراعياً التفاعلات المتبادلة ، ناظراً الى الانعكاسات الناتجة ، فرأى ان الفن شيء من الحياة وهو مثل اي شيء في مجتمعه وبيئته[٤] ، فالأولى ـ إذاً ـ أن يُبحث في هذا الضرب ، وأن ينظر الى كنهه بهذا المنظار ، وهكذا كان ، وإذا بالفن يستحيل مظهراً اجتماعياً وإذا به مرآة المجتمع و « وشكلاً من أشكال انعكاس الوجود الاجتماعي » .

الشعر صورة للمجتمع والرسم صورة اخرى ، والرقص صورة كذلك . . . ، ومن هنا نجد الشعر في مجتمع معين يصوره ويختلف به عن الشعر في مجتمع آخر يصوره ، ويختلف [illegible]ا عن ثالث . ومثل ذلك يقال عن الفنون الجميلة الاخرى ، على أنك ـ وأنت تر[illegible] [illegible]رق بارزة بين شعر وشعر ، وتعزو ذلك الى الاختلاف بين مجتمع ومجتمع ـ لا بد

من ان تلاحظ قاسماً مشتركاً بين شعرين وان ترى صفات عامة بينهما . وقد يدفع بك هذا الذي تراه الى المبالغة في التفريق والمبالغة في الإصرار على ربط الفن بالمجتمع أو ان تعمل على فصل أحد الفنين عن الآخر معتمداً فصل أحد المجتمعين عن الآخر ، ولكن الافضل ألا تغالي وان تحمل نفسك على النظر الى ما بين الفنين من صفات عامة فترى أن شعرين في مجتمعين مختلفين لهما صفة عامة توحدهما او تقرب بعضهما من بعض في الاقل . وهنا يحسن بك ثانية الا تناقض نفسك وترى - كما حدث - الا اثر للمجتمع في الفن معتمداً ما تراه من تقارب هذين الفنين على الرغم من تباعد بيئتيهما . ذلك ان التقارب طبيعي جداً وهو ممكن ان يكون اجتماعياً ايضاً لانه يمثل ما بين مجتمع إنساني ومجتمع إنساني آخر من ارتباط وتقارب .

* * *

ونظر بعضهم فرأى أن الفن إذ يعكس صورة المجتمع يحاول ان يغير من هذا المجتمع ويؤثر فيه سلباً أو ايجاباً لأن الفن ليس شيئاً منفعلاً فقط ، وإنما هو فاعل أيضاً ، انه يتأثر ويؤثر ، فحاول ان يعدل من التعريف السابق أو ان يفصِّل فيه ويضيف الى كلمة « العكس » كلمة التغيير . الفن : انعكاس وتغيير ، ومنهم من تقدم في هذا التعريف كثيراً أو زاد فيه ناظراً الى فلسفته العامة وإلى مهمته في الحياة ، بمعنى أنه حدد التغيير بالاتجاه الذي يراه صالحاً ، وجعل التطوير في المجال الذي يتصوره لسعادة الانسان ، فقال مثلاً الفن . تغيير نحو الاحسن ، وقال إن الفن للحياة .

وهكذا نلاحظ أنه قد امتزج البحث في ماهية الفن بالبحث عن غائيته . وان كنا لا نعدم اتجاهاً مناقضاً لاجتماعية الفن فنرى تعريفات تقوم على الفردية وعلى اعتبار ان الفن اثر شخصي فردي على اطلاق هذه الفردية دون نظر الى انعكاس عن مجتمع او تغيير له او السير به نحو الاحسن(٥) وربما بالغ في الفردية فكان عبثياً ومنحلاً .

وكما سأل الإنسان نفسه وسأل غيره عن معنى الفن ، سأل عن الغاية منه اي عن نفعه وضرره ، عن اهميته في الحياة . وكان طبيعياً ان تتنوع الأجوبة وتتعدد باختلاف الزمان والمكان والبداوة والحضارة والفرد والمجموع ، وباختلاف رأي المسؤول وعمله وخلقه وكونه فناناً أو ناظراً في الفن او دارساً له وهذا ما يفسر - مرة اخرى - كثرة التعريفات المقدمة للفن ويعمل على صعوبة ايجاد التعريف الجامع المانع ماهية وغائية ، ويرضي الاطراف كلها .

تسأل رساماً ، لم ترسم ؟ فيعجب لسؤ الك أحياناً ويعده بديهية مفاجئة ، ويجيبك أحياناً بأبسط ما يمكن أن تكون الاجابة . ارسم لانـي ارسـم . وقد يزيد ، اذا زدت النقاش ، فيقول : اتريد ان تبحث عن النفع والانتفاع في كل شيء على سطح الارض . أتطلب من الرسام ما تطلب من الفلاح والعامل ؟ وهكذا يتضح لك ان هذا الرسام لا يبحث عن غاية ولا يريد ان تبحث الغاية في الرسم . ومثل هذا الرسام آخرون شعراء ، ونحاتون . . كأن غاية الفن لديهم قائمة في الفن نفسه ، أو كأن الفن يقوم لديهم لذاته . ويسير في صف هؤ لاء الرسامين والشعراء والنحاتين اناس ليسوا مثلهم ولكنهم ينظرون في الفن ويعنون به . .

وقد يجيبك الرسام ـ او غيره ـ إذا الححت في السؤ ال بكلمة أو كلمتين : ارسم لأني اشعر بحاجة الى ان ارسم ، وأنحت لاني اشعر بحاجة الى ان انحت وانظم لأني اشعر بحاجة الى ان أنظم . وهكذا تكون الغاية من الفن لديه ـ ولديهم-استجابة لحاجة في النفس .

ويمكن ان يكمن في الاجابة هدف آخر ، هو الإعراب عما في النفس وعما هزّها ثم الاستمتاع بهذا الإعراب دون النظر الى ما سواه .

وإذا ضيم فرد في مجتمع معقد وحل به داع الى القلق أو وقع عليه ما لم يجد معه من يعينه على رده . . . فلجأ إلى نفسه لائذاً ، معرباً عن هذا الذي أصابه متعزياً بأنه ابتعد عن الناس ، كأن الفن مهرب ووسيلة للخلاص(٦) وكأنه لم يرد ـ أو لم يستطع ـ أن يذهب في البحث بعيداً .

هذه غايات متعددة ، يمكن أن تكون غاية واحدة تتصف بصفتين متداخلتين هما : الفردية والفن الخالص (الفن للفن) . وأقل ما تعنيه الفردية هنا ان الفنان ينتج لنفسه دون ان يفكر بالآخرين . وتسأله اما يمكن ان يكون لهذا النتاج نفع للآخرين او ضرر عليهم ، فيجيبك : ممكن ولكنه غير مقصود . ويسير في صف هذا الفنان آخرون ممن ينظر في الفن ويهتم به .

اننا يمكن ان نجد في هذا النتاج الذي وصفه صاحبه بأنه فردي لا غاية له ما يمكن ان ينفع او يضر . واذا كان الفنان ـ كما يدعي ـ لا يقصد الى شيء من هذا ، فان واقع الحال يدل عليه ، ولكن الفنان لا يريد ان يتحمل مسؤ ولية ، بل إنه لم يكن منذ البداية من حملة المسؤ وليات ، وهو لذلك يصر على البقاء حيث هو ويدعي ويوغل في الادعاء بانه لا

يفكر بالآخرين ولا يعمل من أجلهم ولا يريد ان يوصل اليهم شيئاً مما في نفسه ، تقول له : كيف ذلك والفن في أبسط تعريفاته توصيل ؟ يقول لك : هذا رأيك وعليك تبعته .

والحقيقة ان التوصيل كائن في كل فرد ، ولا بد لاي أثر من طرفين : الفنان ، ومن يوصل اليهم هذا الفنان ما في نفسه (وهم الجمهور او المتلقون او القراء والسامعون . . .) بالوسيلة التي يستطيعها (اللغة في الشعر . .) وإذا جاز للفنان الاول (البدائي) أن يكون محدود الغاية بذاته إذ يرسم داخل كهفه في مجاهل الارض ، فانه يصعب جداً أن يجوز ذلك لفنان يعيش في مجتمع ويعاني نوعا من الحضارة ويخضع لتيارات وافكار وفلسفات . وصدق من قال ان الفنان يكذب ـ او يغالط ـ اذا ادعى انه لا يفكر بالآخرين ولا يريد ان يوصل اليهم . .

وإذ نقول هنا : التوصيل ، فاننا لا نقصد الى اكثر ما تتضمنه حروف الكلمة ، والا فان للتوصيل معاني كثيرة تذهب من التوصيل لمجرد التوصيل الى مقاصد اخلاقية او اصلاحية او دينية او سياسية الى آخر ما هنالك من دعوات يمكن ان يتبناها فنان او ان يبدأها .

وهنا نجد انفسنا إزاء حال مغايرة لما رأينا سابقاً ، فان الفنان يجيبك بانه اذ ينتج يدعو الى الفضيلة او الى اصلاح الفساد الاجتماعي او الى الثورة او ما يدعو اليه دينه او مبدؤه من نصرة طبقة من الطبقات وحرب معتد من المعتدين . الفن للحياة ، يطورها ويغيرها نحو الأحسن ، والا فلا خير فيه . وكيف يرضى فنان الا يكون له اثر فيمن حوله والا تكون له كلمة فيما يحيط به . وكيف يرضى السكوت على ضيم او عار او شر ، وكيف يقعد عن تمجيد الخير والعمل الصالح والبناء الذي يخدم البشرية[٧] .

وهكذا ينفرج البحث في الغاية عن رأيين يبدوان متناقضين يوضعان عادة في القالبين الآتيين : الفن للفن . الفن للحياة . وقد يكون هذان المصطلحان متأخرين عما انطويا عليه من معانٍ ودلالات[٨] ، ولكنهما ـ مع ذلك ـ ما يمكن استعماله هنا والاستفادة منه تعمياً وتخصيصاً .

يهاجم مصطلح الفن للفن ـ أكثر ما يهاجم ـ بما يمكن ان يحدث عنه من ضرر في الاخلاق والاجتماع والنفوس لأن الفنان فيه لا يتقيد بشيء من هذا ، وانه قد يكون ، وكثيراً ما يكون ، مندفعاً وراء شهواته ونزواته متأثراً بتحلله وانحلال شخصيته ، فيصوغ

بحكم موهبته الباطل والفاسد صياغة مغرية أخـاذة تجتاح من لا يستطيع الثبات وتؤثر في المراهقين والنفوس الطرية او المهزوزة وفي المترفين الباحثين عن الزينة في أي وعاء .

ويؤخذ عليه أنه ذاتي مغرق في الذاتية ، فردي مغرق في الفردية كأن الفنـان فيه يعمل لنفسه فقط غير آبهٍ لما حوله ، شغله الشاغل رغباته الخاصة وإحساساته الخاصة فلا يرى ما في المجتمع من ظلم وجور وحكم فاسد واستغلال إنسان لإنسان . . ومن ثم كثيراً ما يقع في الشكلية .

اما المصطلح الثاني اي الفن للحياة[٩] فإذا يفخر بأهدافه واتجاهاتـه الاصـلاحية وخدماته الاجتماعية وفاعليته في عملية التغيير نحو الاحسن ، لا يسلم من المؤاخذين ، واكثر ما يأخذون عليه ان تكون الغاية الاصلاحية فيه كل شيء تشغل أنصاره وتستولي على أصحابه وتضيق المدى الفني بمعنى ان تصدر الاحكام على الفكرة وحدها . فاذا كان اثر من الآثار الفنية يطابق الفكرة ، قالوا : انه عظيم وعظيم جداً وإن كان ضعيف الإخراج واهن الصياغة لا يشير الى موهبة كبيرة .

تقول : من الممكن ان نهذب الناس ونربي الذوق فيهم فنجعلهم يأخذون الصياغة بنظر الاعتبار عند احكامهم ويشترطون الموهبة الكبيرة في الفنان ، والقول جميل وممكن في معنى من المعاني .

ويأخذ آخر على مصطلح « الفن للحياة » بأنه يستلزم الامر والقسر ويضع السلطة بيد الحاكمين والقادة ، فيصدر زعماء الفكرة اوامرهم الى الفنان . ارسم كذا . انحت كذا . انظم كذا حسب متطلباتهم واحتياجاتهم كما يصدرون اوامرهم لتابعيهم ومريديهم في كل شيء كأنهم يعرفون كل شيء ، وما على الفنـان الا ان يطيع ويصـدع بالامـر . وطبيعي الا يأتي النتاج تحت هذه الاحوال على الوجه الفني المطلوب .

تقول : من الممكن تخفيف حدة هذا العيب بتقليل الاوامـر وتخفيفهـا بأن يكون الزعماء يملكون الذوق الفني والثقافة الفنية ويدركون ان للفن عالمه الخاص - والقول جميل يراه المؤمن بالمبدأ ممكناً . والا فبين أنصار المصطلحين خصومة طويلة يخرج فيها عن طوره ويفقد بها توازنه .

هذا هو الواقع في ابسط صوره . والبين فيه انـك لا تسـتطيع ان تقسر فنانـاً على رأيك ، وان قسرته لسبب او آخـر فلن يأتي بشيء ذي بال ولم يرتفع فناً الى ما كان يرتفع

اليه عندما كان يعمل على سجيته . فهل تضحي بالفنان في سبيل الفكرة او تضحي بالفكرة في سبيل الفنان ؟ الجواب سهل ميسور لدى كل فريق .

وسؤ ال عن إمكان التوفيق بين الرأيين او التهيئة للتوفيق ؟ وقد يكون الجواب عن الشطر الثاني ايسر وذلك بأن تدرس الظروف التي تعد إنساناً الى ان يكون غير مبال بالحياة او ساخراً منها او حرباً عليها ، وتدرس الظروف التي تعد فناناً آخر الى أن يكون عنصراً صالحاً بناء للمجتمع . وتعمل - في ضوء ما تتوصل اليه . على اتاحة الظروف المناسبة فيشب والفكرة في كيانه ، يغار عليها ويتغنى بها فهي جزء من ضميره وايمان في قلبه وسر في حركاته وسكناته وقد توحد الفردي بالمجموع . . وهنا يذيع من الفن ما ينسجم مع الفكرة الصالحة التي نشأ عليها وتلقى فيها تجارب السابقين ، فلا يحس بقسر ولا يحتاج الى امر . ومن هنا جاءت الحاجة الى التربية الفنية ، وأمكن ان نجمع في شخص واحد محاسن الفن للفن ومحاسن الفن للحياة فيأتي الأثر جامعاً لجمال الفكرة وجمال الصياغة فلقد صارت الحال التزاماً ولم تعد إلزاماً .

* * *

وكما بحث الانسان في ماهية الفن وغايته . . . بحث في تصنيفه ، فنظر الى مظاهره الطبيعية : الشعر ، الغناء ، الرقص ، الموسيقى ، الرسم ، النحت ، التمثيل ، الريازة (وربما زاد على ذلك فيما بعد السينما) فرأى ان يصنفها[١٠] على ما يربط بعضها ببعض من صفات جامعة ، فجعل الفن بذلك ثلاثة اقسام فهو - مرة - سمعي كالموسيقى والغناء والشعر ، بصري كالرسم والنحت والريازة ، سمعي - بصري كالرقص والتمثيل ؛ ومرة زمني (لما يقتضي من إيقاع) كالرقص والموسيقى والشعر ، مكاني (يشغل حيزاً - بلاستك - تشكيلي) كالرسم والنحت والريازة ، زمني - مكاني كالتمثيل[١١] .

وسأل اي الفنون ارقى او اعلى في السلم الفني ، فكان السؤ ال مثار نقاش ومصدر اختلاف كبير ، وكان من رأى ان الموسيقى اسمى الفنون وكان من رآها أدناها . وذكر ان شوبنهور وضع الموسيقى في القمة وان هيكل وضع الأدب في القمة[١٢] .

ان الانسان عندما يتحدث عن الجمال هنا لا يقصد الى الجمال الكائن في الطبيعة وانما يقصد الى الجمال الذي يصنعه هو ؛ وانه عندما يطلق كلمة الفن يقصد الى ما يبدعه في ميادين الفن « السبعة » ولم يعد يلتفت الى ما يصنعه في غيرها من نجارة وحدادة وطهو معتمداً المهارة والحذق ودخلت يوماً ما تحت كلمة « الفن » ؛ وان الجميل والقبيح لديه - في

هذه الحال - ليسا جميل الطبيعة وقبيحها ، وانما هو جميل الأثر الفني وقبيحه ، وهنا قد يكون قبيح الطبيعة جميلاً .

* * *

هذا البحث في ماهية الفن وغايته وتصنيفه . . ليس فناً ، وإنما هو - كما رأينا - فلسفة او بمعنى أدق فرع من الفلسفة العامة . يختص بفلسفة الفن وقد سمي - فيما بعد ، علم الجمال (الأستتيك)[13] وهو يحتوي الأساس النظري من النقد الفني او النظرية النقدية للفن .

وتمتد جذور هذا البحث الفلسفي (النظري) بعيداً في التاريخ ، تبدأ بدايتها - كما مرّ معنا - إذ رأى الإنسان مظاهر من الفن فسأل وحاول أن يجيب ولا بد من أن تكون مادة أولية منه قد نشأت في الحضارات القديمة ، ولكن نقطة الوضوح فيه تبدأ لدينا في الحضارة الاغريقية (اليونانية) فلقد طرقت الفلسفة هناك - وقد رأينا طرفاً من ذلك - باب الفن وكان لها ولأعلامها نظرات وآراء هي جوانب مهمة منه حتى أمكن ان يعد افلاطون أباً لهذا النوع من النشاط العقلي ، وأمكن اكثر من ذلك عد ارسطو مؤسساً حقيقياً له بسبب اهتمامه بالموضوع واحترامه للفن وتخصيصه مجالاً أوسع في مدار درسه وفلسفته[14] .

وسيطر ارسطو على الفكر العالمي طويلاً . . وعني العالم بآرائه شرحاً وتفسيراً عناية المؤمن إيماناً مطلقاً بما يقرأ « للمعلم الأول » ويسمع . . . وربما تصرف قليلاً وزاد قليلاً . . . وربما وصل مرحلة من مراحل المناقشة والشك والاعتراض . . . ثم محاولة الابتكار . . . فالابتكار .

وهكذا لم يكن تاريخ الفكر الفني او فلسفة الفن قصيراً ، وحين أخذ كروتشه[15] بالرأى الدارج القائل إن فلسفة الفن « علم حديث كل الحداثة نشأ في القرن السادس عشر والقرن السابع عشر واشتد ساعده في القرنين الأخيرين » فإنما كان يعني : « ان الزمن الممتد من عهد اليونان الى القرن السابع عشر خال من فلسفة الفن بالمعنى الأصلي للكلمة » .

وإذ نلاحظ - ثانية - ان البحث في الجمال أقدم من اسم العلم « علم الجمال - او الأستتيك . الأستطيقا Aesthetic = Esthétique) نذكر ان هذا العلم لم ينفصل عن الفلسفة الا في القرن الثامن عشر ، على يد فيلسوف الماني (من الدرجة الثانية) هو بومكارتن[16] (Baumgarten ١٧١٤ - ١٧٦٢) ويحتل الفيلسوف الألماني كانت(Kant

١٧٢٤ ـ ١٨٠٤) مكاناً مهماً ، وقد قال عنه كروتشه انه « البؤرة التي التقت عندها اشعة التفكير الفني للقرن السابع عشر وقدانعكست في كتابه نقد الحكم . . . » ثم قال : « ولكنه يعد في الوقت نفسه نقطة البداية للتفكير الفني الذي يفوقه ويتجاوزه . . »[١٧] ويُلاحظ[١٨] ان « كانت » قد عزل العمل الفني عن الواقع ثم عزل الشكل عن المضمون وجعل منه مطلقاً في ذاته . . . ومما قاله في ذلك : يجب الاّ نشغل بالنا بمسألة وجود الشيء فعلاً . وهكذا انتصرت الشكلية وانتصر التجريد .

ان الحكم على قيمة الجمال كما اوضحه « كانت » تحت عنوان « حلم الذوق » يشتمل على اربع صفات هي : خلوه من الغرض وعالميته وعدم احتمال فنائه والتسليم لأول وهلة بأنه موضع الرضا التام الذي لا بد منه .

. . . وقد أسفرت المثالية والذاتية في الفن عند كانت عن تولد مذهب الفن للفن . . .

وخطا هيكل (Hegel ١٧٧٠ ـ ١٨٣٠) بعلم الجمال خطوة أخرى ، وهو . . . يكشف عن ضعف شكلية كانت ويجاهر باتحاد الشكل والمضمون وتأثير كل منهما في الآخر وتأثره به . . . ويتجاوز حدود المثالية الذاتية حين يربط المطلق بالنسبي ويربط فئات الجمال المختلفة بشواهدها المحدودة في التاريخ .

وهيكل فيلسوف مثالي وانه استعرض التطور التاريخي فكان الفن عنده مرحلة ضرورية من مراحل تطور المعرفة ولكنها مرحلة أوّلية او هي طور من أطوار تقدم الروح المطلق . ويتبدد الجمال حين يبلغ كل نقصان وكل تنافر وتناقض نهايته المحتومة ، ويصبح الفن الذي عمر الوجود غيرموجود . ان علم الجمال مني بالانحلال وان الفن قضى عليه .

احتلت افكار هيكل مكاناً واسعاً وسيطرت على ألمانيا وشبابها سيطرة شديدة . ثم بدأ المفكرون ـ وفيهم من تلاميذ هيكل ومريديه ـ يرون فى فلسفته غموضاً وتناقضاً ، وشرع آخرون ، حوالى عام ١٨٤٠ يستخلصون من فلسفة هيكل ومن بحوثه الجمالية جوانبها التقدمية .

وتعد فلسفة هيكل مصدراً غنياً لأغلب النظريات والمذاهب التي تتصارع حولها الأفكار ، ولعل هذا يرجع الى طابعها المزدوج الذي أطلق عليه المثالية ـ الموضوعية ، فهي مثالية من ناحية المذهب وموضوعية من ناحية المنهج (الجدلي) . وهذا المنهج هو الذي

اتخذه ماركس وانجلز منهجاً لمذهبهما الفلسفي . . .

وجوهر الجدل الهيگلي هو ان الحركة والتغيير والتشابك والتناقض هي أساس الوجود على ان اهمها جميعاً هو التناقض . . .

وفي الوقت الذي تكونت فيه فلسفة ماركس وانكلز وبدأت تظهر وتتسع في المانيا وغيرها ، كان في روسيا ديمقراطيون ثوريون ينطلقون من فلسفة هيگل ويطورونها ، ومن اشهرهم بيلنسكي وجرنجفسكي وقد نهضا بفلسفة هيگل الجمالية (مستفيدين من المبادىء الأساسية للفلسفة المادية) .

أصر بيلنسكي على رفض اسس الجمالية الهيكلية ، فالفن ليس استعراضاً للفكر ولكنه انعكاس للحقيقة . وهو لا يولد خارج الحياة ولكنه ينبع منها ، وطالب الكتاب ان يبرزوا الحقيقة ، ولكنه لا يرى ان يبرزوها بلا مبالاة كما تعكس المرآة الصور؛ بل عليهم ان يبدوا رأيهم فيها من وجهة النظر الأكثر تقدمية . وأنكر بيلنسكي نظرية الفن للفن وعدها رجعية ـ توفي سنة ١٨٤٨ عن ٣٧ عاما .

وعمل جرنجفسكي على وضع نظرية مادية للفنون ، ورأى قبل ذلك ان يحطم فلسفة هيگل الجمالية فكتب رسالة بعنوان « الفن وعلاقته بالمجتمع » ، وإذ تعني تعريفات هيگل للجمال عندما تترجم الى لغة مفهومة واضحة : ان خيالنا هو الذي يتعلق بالجمال ويخلق الجمال وألاّ وجود للجمال في عالم الواقع ، يبحث جرنجفسكي عن الجمال فيما هو موجود ، وعلى قدر ابتعاد الإنسان عن الحقيقة وانحباسه في حدود عالم مصطنع يكون فقدان صلته بالجمال ، ويقابل المثالية بالتحليل المادي . ان التعريف الآتي : « الجمال هو الحياة » يفسر جميع الحالات التي يمكن ان توقظ فينا الإحساس بالجمال .

وينكر جرنجفسكي ـ كما ينكر بيلنسكي ـ نظرية الفن للفن ويؤكد رسالة الفن الايديولوجية والاجتماعية ومهمته التربوية ولم يعتقد ـ كما اعتقد هيگل ـ انه ادرك الحقيقة النهائية ، فقد تنبأ بأن مذهبه الجمالي سيفسح يوماً في المجال لمعتقدات جديدة اصح منه وأغنى[١٩] ـ توفي جرنجفسكي سنة ١٨٨٩ عن ٤١ عاما .

لقد طبق بيلنسكي وجرنجفسكي آراءهما ومعتقداتهما عملياً فقد اشتغلا في السياسة ضد القيصر وضد الظلم والاستغلال وعملا على ايقاظ الفلاح واسترداد حقوقه وكانا أديبين معدودين وناقدين كبيرين خدما الأدب خدمة جليلة ونوها بطلائعه ووجهاه نحو

الحياة وخدمة الحياة وتغييرها نحو الأحسن في مصلحة الفلاح والمظلومين .

وسار معهما نقاد آخرون . . .

وتزايدت الحركات الثورية والتنظيمات وتقدمت الفلسفة المادية ونفذ عدد من الروس الى فلسفة ماركس ـ انكلز ونفذت خيوط من هذه الفلسفة الى روسيا القيصرية وسار العمل في ظلها فكانت اجتماعات وصحافة ومظاهرات وتشريد ونفي وتنظيم في الداخل والخارج واستوعب بليخانوف الفلسفة المادية (التاريخية والجدلية)[٢١] وزاول النقد الاجتماعي والأدبي ومضى يطبق الفلسفة على الفن فيكتب ويؤلف حتى وجد من عده مؤسس علم الجمال الماركسي . . . ثم كانت إضافات لنين واضافات ماكسيم گوركي التي تمخضت عنها ـ وعى مجموع الظروف العامة والخاصة التي مرت بها روسيا والاتحاد السوفياتي ـ الواقعية الاشتراكية وهي المذهب الفني الذي يصدر عنه الأدباء والفنانون مهما تتعدد اساليبهم واختلفت شخصياتهم[٢٢] .

ولم يكن هذا الاتجاه الوحيد في العالم لفلسفة الفن ، فقد بقي من يواصل الاتجاه المثالي بشكل او بآخر ومن يبدي آراءه الخاصة مرة موافقاً ومرة مخالفاً . وفي كل قطر من اقطار العالم « المتمدن » مفكرون يفلسفون الفن او يدرسون فلسفته .

لقد سار علم الجمال في طريق طويلة . . . وسيظل مجال تطور . . .

وليلاحظ ان باحثاً في الفن ؛ مفكراً فيه ، ينأى عن الحقيقة إذا بقي في التجريد بعيداً عن مادة الفن نفسها ممثلة في صوره المختلفة للرسم والنحت والموسيقى والغناء والرقص والشعر والتمثيل والريازة . وخير ما يقربنا من مدلول الفن إدامتنا النظر والسماع ! فرب امرىء يكثر من زيارة المتاحف والمعارض ودور التمثيل والموسيقى وقراءة الشعر وسماعه ، أدق في رأيه من امرىء يناقش دون رؤية او سماع . ولا شك في ان المفضل هو الجمع بين الأمرين بنسب متعادلة على الا يبقى الاستنباط من نوع فني واحد كالشعر وحده او الرسم وحده . . . دون الاستنباط من الأنواع كلها .

وطبيعي ان تكون نظرة الإنسان العامة عن الفن ولدت مجزأة على مقدار ما عرف من صوره ، فقد عرف الرسم وكان له فيه رأي ، وعرف الرقص وكان له فيه رأي ، وعرف الشعر . . . والموسيقى . . . والنحت . . . وكان له في كل منها رأي . . . وكلما تهيأ له ان يجد في مجتمع عدداً اكبر من الأنواع كان اقرب الى الحقيقة وأعمق في المعرفة . . . لأنه

يقابل ويقارن ويجمع الرأي الى نظيره وقد كان الأغريق سباقين في هذا وقارن ارسطو ـ مثلاً ـ بين الشعر والرسم والنحت[٢٣] .

لقد تولد للإنسان رأي منفصل في كل مظهر من مظاهر الفن ثم التقت الآراء عند القاسم المشترك وهو الفن ، اي الاسم الذي وجد ليجمع ما تفرق من تلك الصور . وكان هذا القاسم المشترك هو فلسفة الفن ، هذه « المادة » التي توسع من أفق الناقد وتقوي من شخصيته وتنضج من أفكاره .ومن هنا كانت ضرورتها . ولكنها عندما تطغى تشغل صاحبها عن غرضه الأول فيصبح نظرياً اكثر منه عملياً وفيلسوفاً اكثر منه ناقداً . ومن هنا وجب الحذر وتحديد النسبة اللازمة منها إذا أردنا ان نبقى نقاداً نزاول عملنا على آثار الفن المختلفة وعلى الأدب إذا قصدنا الى النقد الأدبي .

وفلسفة الفن قاعدة لفلسفة الأدب[٢٤] . وسيظل الإنسان يثري فكره وذوقه او بمعنى أدق مفهومه عن الفن وموقفه من العناصر المكونة له بالإعجاب والتقدير ، وطبيعي جداً ان ينال الأدب من ذلك ما ينال العناصر الأخرى عموماً باعتباره جزءاً من كل ، وخصوصاً لما يتميز به من غيره .

واذا كانت كلمة « أدب » لم ترد في كلامنا على « الفن » وعناصره . . . فانها كانت ممثلة فيما كان معروفاً من اهم موادها في العصور القديمة ولدى اليونان والرومان . . . أعني الشعر . وإلاّ فان تاريخ مصطلح كلمة أدب ليس واضحاً ، وإن دلالته على الإبداع لم تكن من الوضوح والقوة عبر التاريخ على ما صارت عليه في العصر الحديث ـ وعلى هذا المعنى سيقوم الفصل التالي .

المراجع والهوامش

(١) اقرب المراجع للالمام بالفلسفة اليونانية ونظرات اعلامها كتاب « قصة الفلسفة اليونانية » تصنيف احمد امين وزكي نجيب محمود ـ القاهرة ، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر .

(٢) عن المحاكاة او التقليد وردت آراء افلاطون في الجمهورية والمحاورات وايون والخطيب ، وآراء ارسطو في فن الشعر والخطابة ، وعرضتها كتب علم الجمال لشارل لالو وهوبسمان ، واختار لويس عوض آراء افلاطون وضمنها كتابه « نصوص النقد الادبي » ولخصها آبركرومبي ، (الفصل الثالث) وتحدث عنها ستولنيتز ١٥٥ . والفت الدكتورة سهير القلماوي كتاباً خاصاً بالمحاكاة حلقة اولى من « فن الأدب » ط ٢ سنة ١٩٧٣ ، واطال الحديث عنها الدكتور محمد غنيمي هلال في النقد الادبي الحديث ٤٣ ـ ٥٧

(٣) تنظر تعريفات الفن في المعجمات ودوائر المعارف . وعرض الدكتور زكريا ابراهيم عددا مهما منها في كتابة « مشكلة الفن »

(٤) شارل لالو : الفن والحياة الاجتماعية ، هوبسمان ٩٩ ـ ١١٢ .

(٥) بليخانوف ـ الفن والحياة الاجتماعية ، فرفيل ـ الادب والفن في ضوء الواقعية ، كتب الواقعية القائمة على اساس اقتصادي . الواقعية اليوم وابدا ١٦٨ ـ ٢١٦ .

(٦). Lalo-Elements d'esthetique, 50-57

(٧) بليخانوف ، فرفيل ، المصائر التاريخية للواقعية ، ضرورة الفن ، الجمال في تفسيره الماركسي بحث في علم الجمال ٤٥٩ ـ ٤٨٢ .

(٨) المذاهب الادبية الكبرى ، بحث في علم الجمال ، مندور ـ في الادب والنقد ٨ ـ ٣٥ ، ١١٩ .

(٩) بليخانوف ، لالو ـ الفن والحياة الاجتماعية ؛ الواقعية اليوم وابدا ١٦٨ ـ ٢١٦ ، المقدمة التي كتبها فرفيل ـ بالفرنسية ـ لترجمة كتاب بليخانوف

(١٠). Lalo-Elements, 174, Suberville 22-24 بحث في الجمال ٣٩٣ ـ ٣٩٨

(١١) وتضاف السينما اخيراً ـ وتنعت بالفن السابع. Suberville, 22

(١٢) يضاف الى لالو ، معنى الفن ١٩ ، وفي فلسفة الجمال ٤٤ ... « ليس هذا التفاضل ضرورياً » .

(١٣) مبادىء علم الجمال ، مبادىء الفلسفة ٤٣ ـ ٦١ ، الفنون والانسان .

(١٤) اي مؤسس فلسفة الفن في القديم .

(١٥) المجمل في فلسفة الفن ١٢٨ .

(١٦) وهو الذي اتخذه عنواناً لكتابه سنة ١٧٥٠ ، Lalande, 305

(١٧) المجمل في فلسفة الفن ١٥٢ .

(١٨ ـ ١٩) ما بين هذين الرقمين ملخص عن كتاب « الفن والأدب » في ضوء الواقعية . واصل الكتاب المقدمة الضافية التي كتبها J. Freville لكتاب صدر بالفرنسية :

Marx et Engles-Sur La Litterature et L'art, ed. Sociales, Paris, 1954.

ينظر في كتاب « في سبيل الواقعية » عن بيلنسكي ٥ ـ ٢٦١ ، وعن تشير نيشفسكي ٢٦٣ ـ ٣٧٣ .

(٢٠) كتابه « الفن والحياة الاجتماعية » . وينظر عنه كتاب « الواقعية اليوم وأبداً » لبوريس بورسوف ١٦٨ ـ ٢١٦

(٢١) ينظر كتاب « موجز تاريخ النظريات الجمالية » و« الجمال في تفسيره الماركسي » ؛ وعن الأعلام والمصطلحات تنظر « الموسوعة الفلسفية »

(٢٢) ينظر كتاب « الواقعية الاشتراكية في الفن والأدب » .

(٢٣) فن الشعر ٣ ـ ٥ « الملحمة والمأساة ، بل والملهاة والديثرمبوس ، وجل صناعة العزف بالناي والقيثارة ، هي كلها أنواع من المحاكاة في مجموعها ، ولكنها فيما بينها تختلف على انحاء ثلاثة : لأنها تحاكي اما بوسائل مختلفة ، او موضوعات متباينة ، او بأسلوب متمايز . فكما ان بعضها (بفضل الصناعة او بفضل العادة) يحاكي بالألوان والرسوم كثيراً من الأشياء التي تصورها ، وبعضها الآخر يحاكي بالصوت ، كذلك الحال في الفنون سالفة الذكر : كلها تحقق المحاكاة بواسطة الايقاع واللغة والانسجام . . . » . وينظر افلاطون في أيون ، والكتاب العاشر من الجمهورية ، وهوراس (الروماني) في البيت التاسع من « فن الشعر «للشعراء والرسامين دواماً حق متساوٍ في حرية الابتكار » .

(٢٤) ولنكرر ، في ختام الفصل وكما اتضح من الشرح ان الفن المقصود هنا ، هو الفن الجميل ، والا فاللفظة ـ لفظة الفن ـ كانت تطلق لدى الاغريق على الصناعات التي تقوم على المهارة ، وما زالت اللفظة تستعمل استعمالاً واسعاً . . . وما هذا الاستعمال من وكدنا .

اننا نستعمل كلمة « الفن » مصطلحاً دائراً على الألسن العربية المعاصرة وكأن اللفظة عربية الأصل . وما هي كذلك . فما عرف العرب كلمة الفن بهذا المعنى وانما هي لدينا ـ اليوم ـ ترجمة للكلمة الغربية التي صارت مصطلحاً وهي art .



٢ ـ الأدب

كل ما قيل ـ أو يقال ـ في الفن ، يقال في الأدب ، من حيث الماهية أو الغائية أو أي شيء آخر[١] ، مع ملاحظة خلاصتها أن الأدب أحد مظاهر الفن المتعددة وان وسيلته في الخلق (او التعبير او المحاكاة) هي اللغة[٢] . إنه فن في صورة لغوية (جميلة) .

وذكر في محاولة تعريفه أنه تعبير عن تجربة . وإذا كان مدلول « التجربة » يذهب ـ أول ما يذهب ـ الى التجربة الذاتية المباشرة أي ما عاناه الأديب نفسه وما وقع له من خير او شر فيما وجد او فقد . . . فان مدلول التجربة الحقيقي ـ في عالم الأدب ـ أوسع من ذلك كثيراً . يدخل فيه تجارب الآخرين من أقارب وجيران ومجتمع مباشر ، ومن بعيدين يسمع عنهم ويصل إليه خبرهم ؛ من بعيدين في المكان ، ويزداد قرب هؤلاء يوماً بعد يوم مع التقدم العلمي والاستكشافات الحديثة ؛ وبعيدين في الزمان أو ممن يحفظ التاريخ خبرهم ويدخر جزءاً مهماً من تجربتهم وتتقدم البحوث التاريخية كثيراً في زمننا الحالي . . . بل إن الخيال ليمتد ويمتد فيصطاد للأديب ما لم يقع له فعلاً ولم يكن بين يديه .

التجارب عديدة ومتنوعة . والأديب يثري نفسه بأوسع ما يمكن منها ، ثم يتبناها ويحسن صوغها وتقديمها جميلة مؤثرة هزازة لا تكاد ترى فيها السبب المباشر .

وكما وجد من قال بالفن للفن وبالفن للحياة ، وجد من قال بالأدب للأدب وبالأدب للحياة . وسار القول الثاني يعكس صور المجتمع ويعمل على تغيير المجتمعات نحو الأحسن . يقول الأول : لا غاية للأدب إلا الأدب ، وقد يوجد ـ هنا ـ من يقف عند الإعراب او الارتياح لدى الإعراب او الهرب من الضيق بالاعراب . . . ويوجد من يصارحك بأنه يفكر بالآخرين حين ينتج الأدب يريد أن ينال إعجابهم ، أو يؤثر فيهم وأن يجتذبهم . . . ويسير بهم نحو الأحسن بطريق جميل . . .

إنك لا تجد أدباً ـ كما لا تجد فناً ـ لا يكون من غايته التوصيل[٣] Communication والطرف الأول في التوصيل هو الأديب الذى يصوغ التجربة ،

والطرف الثاني الذي يتلقى التجربة هـو السامع أو القارىء أو المشاهد ، والسلك الموصل بين الطرفين هـو اللغة التي تحمل التجربة . وإذ يقف قوم عند نقل التأثـير وحـده وان الأدب كل الأدب في هذا النقل (على أن يكون بالطبع في صورة جميلة) ، يرى قوم ذلك أبسط ما في الأمر وأيسره ، لأن المهم أن يكون التأثير مجدياً بناءً ، يخدم الفرد والمجموع ، وان للأديب رسالة خيرة يؤ ديها عن طريق موهبته اللغوية أي في قابليته على استعمال اللغة في إخراج التجربة اخراجاً جميلاً . . .

وتساءل الانسان عن هذا الذي يجعل فلاناً أديباً منشئا ، أهـو أمـر خاص ؟ أهـو الوقوع في حال خاصة ؟ أيملك الأديب حرية التصرف وإرادة العمل ؟ ومضى يجيب ويفسر في حدود ما يتيسر له من قدرة على المشاهدة والتعليل .

نظر الى هذا الذي يعمله إنسان آخر مثله أو دونه في كثير من الأشياء فيتميز به ممن سواه . لقد أدهشه الأمر وحيره فكيف ؟ ولماذا ؟ ولـم يمكنه عقله من شيء ، وكلما عاود البحث لـم يصل الى نتائج مهمة ، واستراح الى انهـا موهبـة[٤] gift (don=) تمنحهـا قوة ميتافيزيقية خارقة فلاناً من الناس دون غيره ، هذه القوة هي الإله عند قوم ، والشيطان عند آخرين ، وقد يدخل في تقدير ذلك ما يبدو عليه الأديب المنشىء من خير أو شر وما يفعله من جميل أو قبيح .

واستقر الإغريق ـ ثم الرومان ـ الى وجود آلهةMuses تتخصص بالفنون ، ومنها ما يتخصص بالشعر .

يهب الإله الشاعر « القدرة » على قول الشعر ويلهمه ويوحي إليه فيأتي بالعجيب الغريب المبدع . اذا رضيت الآلهـه عن الشاعـر جوّد ، وإن صدَّت توقف ، حتـى إذا استشعر العجز أو رأى نفسه مقدماً على أمر عظيم توسل إليها واستعطفها واستعان بها . ولا غرو ان افتتحت الألياذة بـ « غنيّ ، أيتها الآلهة ، غضب أخيل . . » ، والأوديسـة بـ « أي ربة الشعر ، حدثيني عن الرجل الذي رأى عادات أناس كثيرين ومدائنهم ، بعد أن سقطت أسوار طروادة »[٥] .

وقد تستثير الآلهة الشاعـر وتبعثـه على البـدء والمزاولـة . . . وقـد تشعـر الموهبـة (وحالات الوحي) الشاعر بالتميز في المجد وتورثه الخيلاء ، وقد تدفع بالمفكر الضائق ذرعاً بالفنان أن يتخذها حجةً في الحط من منزلته ، كما فعل افلاطون إذ رأى الشعـراء

مجردين من الإرادة والعلم بما يصنعون : « وانما هم يلهمون الى قول ما تدفعهم ربات الشعر على قوله »[٦] .

واستمر تقليد الآلهة او الملهمات في الآداب الغربية حتى بعد المسيحية . . . وأمر الشاعر الفرنسي الفرد دميسه مشهور في استنهاض الملهمة إياه والتحاور معه .

وجعل العرب للشعراء الجن والشياطين ، تأمرهم وتنهاهم ، وتعبث بهم وتتحداهم . ولولا الشيطان لما كان الشاعر ، ولكل شاعر شيطان بعينه وباسم خاص ، وكان من الشياطين الأنثى والذكر[٧] . وحسب عرب القرآن وحياً كوحي الشعراء فشرح لهم الرسول معنى وحي السماء بل انه جعل مع حسان « روح القدس » . . . ومع هذا فقد ظلت لفظة « الشيطان » معروفة سائدة في الشعر ولدى الشعراء .

المسألة محيرّة ، ويزيد من الحَيْرة فيها مبالغة الشعراء أنفسهم في تصوير حالهم وما يعتريهم من ذهول وغيبوبة ، وأن الشعر ينثال عليهم ـ في هذه الحال ـ انثيالاً ، ويستعصي في غيرها أشد الاستعصاء حتى يكون قلع الضرس أهون على الفرزدق من نظم بيت ، وكثيراً ما يطول استدراج الشاعرالموقف حتى يبدأ كما جرى لجرير عند نظمه « أقلي اللوم عاذل والعتابا . . . » ثم كانت مصطلحات : أجبل وأصفى ونبغ[٨] .

ويمكنك أن ترى في الحال التي يصفها الشاعر بالغيبوبة ويؤ يده السامعون في وصفه ويزدادون دهشة وعجبا ، حالاً تقع في كل صنعة ، وما هي إلا نوع من الانسجام التام ، والانصراف الكامل لغاية واحدة ينسى عندها المرء أشغاله الأخرى ، ويذهل عما حوله كأن لم يكونوا . . . ولكن هذه الرؤ ية لا تجد آذاناً لدى الشعراء ولدى الذين أيقنوا بالحالة الخارقة للشاعر والنتاج الغريب الذي يعود به اليهم وهو لا يكاد يختلف عنهم في غير هذا الأمر ، بل انه كثيراً ما يكون دون غيره . يقول الجواهري عن نفسه :

راح في حرفٍ يزخرفه وهو عن شيءٍ سواه غبي

ثم جاء العلم ، ولا سيما علم النفس[٩] يصف حالة الابداع الفني هذه ويحللها ويعزوها العالم من العلماء فيه الى نظرته السائدة في تفسير سلوك الانسان . واحتل « العقل الباطن » مكاناً واسعاً من الموضوع .

ولكن الأمر لم يكن مقنعاً لجميع الأطراف ، وعدها بعضهم حالة بيولوجيه فسلجية ، وتطرف آخرون فنفوا الموهبة وجعلوا النتاج الأدبي مثل أي نتاج آخر من أعمال الانسان في

الحياة ومثل تحضير مادة كيمياوية في مختبر ، ورأى السلوكيون من علماء النفس أن الشاعر يمكن اعداده وخلقه كما يمكن إعداد أي إنسان لعمل من الأعمال الخيرة أو الشريرة ، ولم تكن هذه التفسيرات بالموفقة التي تستمر طويلاً لأن الموهبة ضرورية وكائنة ، يعترف بوجودها المثالي والمادي (الذي لا يميل الى تبسيط الأشياء ولا يستغل السلطة وضيق الأفق للتحكم بالمبدعين) ، ويبقى بعد ذلك مدى التدخل في عملية الابداع . وقد يكون خيراً من لفظة « تدخل » او « تحكم » فهم الموهبة ومداراتها واجتذابها والحكمة في توجيهها ضمن ظروف تدعوها الى النشاط والى وجوه الخير .

هذا وان العنصر الارادي في الخلق الأدبي يتضح أكثر إذا ابتعدنا في نظرتنا عن الأبيات والمقطعات والقصائد القصار الى الملاحم والمسرحيات والقصص الحديثة ، وإذا تقدمنا في مدارج الحضارة فقلل الناس من نسبة كل شيء الى ما وراء الطبيعة ، وقلل الشعراء انفسهم اكتساب المجد عن طريق التعمية . . . ومالوا الى طرق موضوعات وأنواع تحتاج فكراً وعقلاً على قدر ما تحتاج من العاطفة والخيال . ولهذا وجد ـ في العصر الحديث ـ من رأى الشعر عملاً إرادياً وسخر من الوحي والإلهام ودعا الى الشعر الصعب[١٠] .

ويبرز العمل الارادي في التهيؤ للنتاج الأدبي في التخطيط للقصة والمسرحية في تأمل ما سيكون عليه العمل الكبير . ويمضي الأديب في عمله يكتب ويكتب ويعيد نظراً ـ على اختلاف في النسب ـ فيما انتهى منه ، يشذب ويهذب ويغير كلمة مكان كلمة ويقدم سطراً ويؤخر مقطعاً ، يعمل ذلك بوعيٍ منه وكأنه ينظر الى وقع عمله في الآخرين ، ويعلم أن هؤلاء الآخرين يتلقون أثره ـ أول ما يتلقونه ـ بوعيهم وبحضورهم[٧] .

إن عملية الابداع الفني معقدة ، والبحث فيها شأن أي بحث في ميدان غير منظور وغير خاضع للقياس والسبر . ومن هنا تركت طويلاً الى الغيبيات ثم نيطت بحقولٍ من المعرفة النظرية والفلسفية والنفسية ، ويحول التطرف في تفسيرها بين المتعصب في مثاليته والمتعصف في ماديته دون فهمها وفهم أجزائها لأن تكون بين مؤمن بسلطانها المطلق وبين مؤمن « بميكانيكيتها » .

والناقد الأدبي يرقب الحال عن كثب وينتفع بالاسئلة والأجوبة وقد يقلل من شأن البحث هذا أو يراه مهمة آخرين غيره ، ويكتفي بإلمامة بطبيعة عملية الخلق الأدبي ومتطلباتها الخاصة ورعاية الموهبة على انها امر نادر وأن لصاحبها في عمله طبيعة تميزه من

غيره . . . ثم يشغل نفسه بالعمل المنظور او الممكن نظره من النص الأدبي ويولي ـ لذلك ـ اللغة عنايته درساً وفهماً وتحليلاً ونشأة وذوقاً واجتماعاً ، فهي مهمة جداً للأدب ولقائله او سامعه ، ويخطىء من يدرسها بعيدة عن النص الأدبي ويعزلها عن عناصر حياتها .

وقد تكون اللغة فطرية معدودة المفردات أو التركيبات كما هي لدى الشعوب البدائية فتصبح محدودة المدى فيما يصدر فيها من آثار أدبية . وتنمو وتتعقد بنمو المجتمع وازدياد حضارته وتكاثر دواعيه اليها . ويجب ان تكون لغة الأديب على هذا المستوى الجديد من الغزارة والتعقد ، وقد يطلب منه ان يكون أعلى من المستويات التي تحيطه . وليس هذا الطلب بالعسير لأنه من صميم العمل الأدبي ، فكيف يريد انسان أن يعرب عما في نفسه ونفوس الآخرين ولغته تقصر عن هدفه ، بل ان الأديب ليتصرف بالمادة اللغوية المتوافرة في بيئته وعصره فيزيد فيها ويغذيها فتصدر عنه وكأنها شيء جديد وعلى الناقد الأدبي ان يعرف اللغة السائدة ولغة الأدب والأديب أي مازاده الابداع في اللغة . وقل انه يعرف العام ليميز الخاص .

ليس من حق أديب ـ إذاً ـ في مجتمع معاصر ان يدّعي أنه غني عن العلم باللغة وعن الإلمام بنواح شتى من المعرفة منها لأنه سيقصر ـ بذلك ـ في مادة أساس ويعجز ، فيما هو الأداة من عمله ويغالط نفسه كثيراً وينسى أن من الناس من يحل اللغة المحل الأول في النتاج الأدبي والعمل النقدي ،وأن في تاريخ الآداب العالمية من الموجات ما لا يقف من الأدب الا عند اللغة مفردة ومركبة ، جملة وفقرة وبناءً عاماً . وتشهد أوربة في هذه الأيام ومنذ ستينات القرن اهتماماً لغوياً خاصاً استثار ماضي البحث اللغوي وزاد عليه ولنتذكر ـ بهذا الصدد ـ أبسط تعريفات الأدب وأدقها ؛ فن وسيلته اللغة ، وانه بهذه اللغة يتميز من الأنواع الفنية الأخرى .

وواضح جداً من مجموع كلامنا أننا لا نقصد بالأدب هنا إلا الأدب الذي هو تعبير وخلق وإبداع وعرف اصطلاحاً او على ما يشبه الاصطلاح ـ بالأدب الانشائي ، وهو كالرسم والنحت والموسيقى . . . يقوم على موهبة فطرية خاصة تتهيأ لانسان دون إنسان ، ووجدت آثاره في مشارق الأرض ومغاربها قديماً وحديثاً وعلى مر العصور لأنه يلبي حاجة طبيعية في الانسان المنشىء وحاجة طبيعية في الانسان المتلقي . وإذا صعب تحديده ـ بكلمة او كلمتين ـ كما صعب تحديد الفن جملة والفنون تفصيلاً ، فانه يمكن إدراك بعض ابعاده

بالاقتراب من نصوصه المختلفة من شعر وقصص وما إلى ذلك . وقد وجدت هذه النصوص متفرقة باسم الشعر مرة وباسم النثر مرة وبفروع من الشعر وفروع من النثر مرة . والمقصود بالنثر ـ بالطبع ـ النثر الفني الذي يبدعه الفنان خطابةً وقصصاً ومسرحيات . . ومن المحتمل جداً أن تكون هذه الفروع التي ننسبها اليوم الى الشعر والنثر قد وجدت منفردة هنا وهناك قبل ان يوجد لها الانسان اسمين عامين : الشعر لفروع معينة والنثر لفروع معينة ، وقبل ان يجد لهذين الاسمين العامين او للفروع كلها منفصلة اسماً أعم هو الأدب[١١] . لابد من أن يكون هذا الجمع والتفريق عملاً مدرسياً تدريسياً حصل ثمرة للتأمل والنظر في الأشباه والنظائر فهووالحالةهذه بحث وعمل فكري يذكرنا بالعمل الفكري في تصنيف الفنون .

رأى هؤلاء الدارسون ـ إذاً ـ أن الانشائي هو الأدب الحقيقي بالمعنى الخاص للمصطلح ، ونظروا الى هذا الفن اللغوي فرأوه ـ حتى لو كانت النظرة شكلية ، أو وإن كانت النظرة شكلية ـ قسمين مختلفين (ظاهراً في الأقل) هما : الشعر والنثر (الفني)[١٢] ، وراحوا يحاولون تعريف كل منهما . ما الشعر ؟ ما النثر ؟ ما دوافعهما ، ما غاياتهما بم يفترقان وبم يلتقيان ؟ أيهما أسبق وجوداً ؟ وما حاضرهما ولأيهما الغلبة في المستقبل ؟ أيهما أحسن وأجمل . . . وأسئلة أخرى ألقاها الإنسان على نفسه وعلى الآخرين وجعلها موضوعاً لعنايته ومادة لفكره . وما يكاد يصل الى نتائج يقرها ويقره عليها كثيرون حتى يجدَّ جديد يعدل ويغير ويزيد وينقص . . .

ترد للشعر تعريفات كثيرة[١٣] قد يناقض بعضها بعضاً ، وقد تكون مرة فردية تمثل رأي شخص بعينه ومرة علمية تقبلها مجموعة من الناس او عصر من العصور . واننا لو جمعنا عدداً من هذه التعريفات ، بل لو تركنا هذه التعريفات جانباً وأقبلنا على ما سميناه شعراً نتأمله كما تأمله الآخرون وكما يجب ان يفعل من يسعى الى التعريف أي بالرجوع الى الأصل . . . وجدنا عناصر لو جُرِّد الشعر منها لم يعد في حقيقته شعراً (أو أدباً) . ومن هذه العناصر ما هو عام بين الشعر والنثر والفن وكل أدب صحيح ، ومنها : العاطفة او الهزة التي تبعث أديباً على القول فرحاً او حزناً ، خوفاً او طمعاً ، رهبةً او رغبة ، حباً أو كرهاً . . . الخ ، ومنها : الخيال والصور التي يجلو فيها الأديب عواطفه وأفكاره ويعرب عن تجربته ؛ ومنها ما يحدثه هذا القول في السامع (او القارىء) من هزة وأثر .

وترى الدراسة التقليدية من شرط الشعر الوزن (والقافية) وأنه يقوم على العاطفة

والخيال ، على حين لا يكون في النثر وزن وأنه يعتمد العقل والمنطق .

والمقصود بالوزن ـ هنا ـ بحور معينة معروفة مدروسة يجب ان يسير عليها الشاعر وإلاّ خرج عن ان يكون كلامه شعراً ، ويزدوج مع شرط البحر شرط القافية .

ويقع هذان الشرطان في الشعر العالمي والشعر العربي فالبحور كائنة لدى الأمم كلها مع اختلاف هذه البحور عند هذه الأمة عن تلك . . . وهي من الوضوح لدى العرب والتركز بحيث استقرت وصارت علماً معروفاً له اسم خاص يميزه هو العروض .

والقافية كائنة في الشعر العالمي كله ولكنها لدينا أكثر تعقيداً وقل إن الشاعر أكثر التزاماً بها ويكفي ان يلتزمها في كل بيت من أبيات القصيدة . ولها قيود وقواعد حتى قيل علم العروض والقوافي . وتتابعت كتب النقد والدراسة تعرّف الشّعر بأنه الكلام الموزون المقفى كأن لم يكن هناك ما هو أهم من هذين الشرطين أو كأن هذين الشرطين هما اللذان يعرفانه تعريفاً جامعاً مانعاً . . . يميزه من النثر .

وليس من المعقول أن يكون الشعر في العالم ولدى العرب قد ولد على هذا الذى نراه عليه من النضج والتزام القواعد والبحر والقافية ، فلنا أن نتصور انه في بداياته الأولى لم يكن ملتزماً للبحور هذا الالتزام ولا للقوافي هذا التحديد ، وإنما كان يأتي موقّعاً ـ أي توقيع ـ منغماً وقد تكون فيه قافية أو لا تكون ، وإذا كانت في بيتين أو اكثر فلا يشترط أن تتسق في الأبيات كلها . وليست المسألة مسألة تصور في الهواء وانما هي في نظرة لما يهز النفس الانسانية من ايقاع يأتي في كلام ومن اتساق لفظتين عند الوقف على نهايتي كلام ، ثم إن الايقاع قد يطول في هذه الجملة ـ ويقصر في تلك ، وقد يتواتر على ضربات واحدة او يختلف من جملة الى اخرى ، فهذا منطق الأشياء زد على ذلك ان كثيراً من الشعر العالمي وصل في بداياته الأولى بل في مراحل متقدمة بعد بداياته الأولى غير مقفى أو انه لا يحتفظ من القافية الا بأثر ما ، وان شئت بالايقاع المتقارب ولتأت بعد ذلك في نهايات الأبيات « حسن » بعد « علم » بعد « نهر » . . . ووصلت من الغرب ملاحم وأشعار لا تزيد قوافيها عن هذا الضرب أو من جناس غير تام في الحرف الأخير من الكلمة ، إنها تشابه صوتي Assonance

ومن يدرينا فقد يكون الشعر العربي قد مرّ بمثل هذه المرحلة ، وربما كان في العرب الذين رأوا القرآن الكريم شعراً على انطلاق من تلك الظاهرة . ومعلوم ان القرآن الكريم

موزون من غير التزام ببحور وأشطار ، مقفى من غير التزام كامل للتقفية في كل آياته من السورة الواحدة ومن دون التزام حرفي لما سيكون قواعد في علم القافية . لقد كان في اولئك العرب من يحس بروح الشعر ولا يهم بعد ذلك البحر والقافية وقد أخذوا بهذه الروح واستهوتهم بلاغة القرآن ـ على كفرهم ـ أيّما استهواء . وإلا فليس القرآن شعراً ولم يكن الرسول شاعراً . ومضت المسألة حتى قال ابن خلدون : « اما القرآن وإن كان من المنثور إلا انه خارج عن الوصفين وليس يسمى مرسلاً مطلقاً ولا مسجعاً بل تفصيل آيات» . وقال طه حسين : « ولكنهم يعلمون أن القرآن ليس نثراً كما انه ليس شعراً ، إنما هو قرآن »

وبالمسألة حاجة الى دراسة مستفيضة مستقلة ، اما هنا فالذي نريد اليه أن الشعر لم ينشأ مقيداً بالبحور والقوافي ، وأنه أمكن أن يصف بالشعر واصف ـ مهما يكن علمه وقصده ـ كلاماً عالياً في مدارج البلاغة وإن لم يأت على ما استقر عليه الشعر من الوزن والقافية .

ولا شك في أنك إذا انطلقت من جوهر الأشياء وجدت من الشعر ما لا يدخل في الشعر بالمعنى المقرر وأخرجت من الشعر ما لم يكن له من الشعر إلا الوزن والقافية . فالشعر روح .

وتتداول الأيدي مجموعاً من الشعر الموزون المقفى على أنه ديوان للإمام علي بن ابي طالب . وسر هذا التداول ما للامام علي بن ابي طالب من مكان في النفوس ومكان من البلاغة والأ فلم يؤثر عن الامام انه شاعر بالمعنى الدقيق للشاعر ، وان له ديواناً مثل ما للشعراء الآخرين . هذا الى انك اذا عدت الى هذا المجموع المتداول وجدته حكماً عامة ليست بليغة الأداء .

ولكن ، لعلي بن ابي طالب مقابل ذلك خطب هي آيات في البلاغة العربية ، وقد جاءتها البلاغة من روحها المؤثرة النفاذة ، من بناء الكلمة الى أختها فيكون ايقاع في الجمل وإيقاع في اواخر الجمل ويقرب الايقاع الأول من ان يكون وزناً والايقاع الثاني من ان يكون قافية ، ولكنها على اي حال : خطب ورسائل . ولم يقل أحد انها شعر .

وفي ذات يوم تقدم احد الطلبة من استاذنا الدكتور محمد مهدي البصير وبيده نسخة من المجموع المذكور وسأل الطالب الاستاذ :

ـ هل كان الامام شاعراً ؟

وأدرك الاستاذ قصد الطالب ، فأجاب :

ـ نعم ولكن في خطبه ورسائله . .

وإذا كان الشعر قد نشأ روحاً وظلٌ الأوائل يفهمونه كذلك فان النقد الادبي في العصر الحديث أميلُ الى هذه الحال ، فكم من كلام منثور يهز السامع وكم من كلام موزون مقفى لا يتعدى لسان صاحبه !

وتنتفي ـ او تخف ـ بعد ذلك الفروق الأخرى ، تنتفي ولا يعود الفرق فرق ما بين الشعر والنثر ويكون في الشعر العاطفة والخيال وفي النثر الفكر والمنطق ، وإنما فرق ما بين الأدب وغير الأدب ، النص الأدبي الذي يهز السامع والقارىء بصوره الجميلة ولغته الجميلة والنص العلمي او التعليمي الذي لا يقصد الى أكثر من إيصال قدر معين من المعرفة بلغة واضحة . وعلى هذا يخرج كثير مما يقدم على أنه شعر لأنه موزون مقفى عن أن يكون أدباً وعن ان يكون تعلمياً فهو لا من هذا ولا من هذا وليس له اية فضيلة .

في الشعر الحق عاطفة وفيه خيال ولا نقاش في ذلك ، ولكن في النثر الحق عاطفة وخيالاً ، وقد يناقش المرء في ذلك إذا جردت المسألة من أمثلتها ومضى الجدال نظرياً بعيداً عن النصوص نفسها ، أما إذا عدت الى خطبة او قصة او مسرحية . . . فانك لا شك واجد العاطفة والخيال . . .

ويمكن ان تمتحن الفروق الأخرى بالمنطق نفسه فاذا قالوا لك : إن النثر يتميز بالعقل والمنطق قلت أيخلو الشعر من العقل والمنطق ؟ وهل العقل المقررات الجامدة وحدها ، والمنطق القواعد التي لا تنكسر ؟ إن كان الأمر كذلك فالذي يقوم على العقل والمنطق بهذا المعنى ليس نثراً كما هو ليس بالشعر ، إنه أي شيء آخر غير الأدب والفن . هو علم وهو فلسفة وهو منطق ومعرفة ومادة تعليم وله مكانته من الحياة وفوائده وهو نثر أيضاً ، ولكنه ليس ادباً وليس فناً ، ونحن ، إذ نوازن بين الشعر والنثر ، إنما نوازن على انهما أدب وفن فقط .

وقد يكون من العوامل التي أدت الى التفريق الحاسم بين الشعر والنثر ان المسألة أثيرت للجدل والمناقشة وللمناظرة والمباراة والمسابقة ، والا فالأمر بينٌ .

ومن العوامل التي أدت الى التفريق ان قامت الموازنة على الجانب الشكلي الظاهري من الشعر والنثر ، وان هذه الموازنة على هذه المرحلة وقعت بعد ان تجمد مفهوم الشعر وتجمد مفهوم النثر ، ولم تجر الموازنة بين مجموع ما يعرف بالشعر ومجموع ما يعرف بالنثر وإنما جرت بين اوليات الشعر وكان عاطفياً خيالياً وبين اوليات النثر وكان نثر معرفة ومعلومات . . .

وكلما تقدم الزمن دخل الشعر حظ اكبر من الفكر ، ودخل النثر الفني قسط اكبر من العاطفة والخيال . . . وإلا قصر الشعر عن مقتضيات العصر وخرج النثر عن ان يكون فنياً . . .

ثم إن الموازنة يجب ان تأخذ انواع الشعر المختلفة بنظرها كما تأخذ أنواع النثر وقد تكون الخطابة ـ وهي نثر ـ اقرب الى الشعر الوجداني منها الى القصة ، وقد تكون المسرحية الشعرية اقرب الى القصة . . . ثم انك واجد في المقالة ما هو من الشعر ، فاذا استحالت عقلاً وعلماً أخرجتها من مجموع الأدب والفن .

ومع هذا ، ولئلا يدخل النقاش في زاوية حادة او يخرج عن حدوده ، فقد تبقى فروق بين الشعر والنثر ، وإلاّ لما وجد المصطلحان . ولكن الذي يحسن قوله ان الفروق ليست بالدرجة الشديدة التي تقدمها الكتب المدرسية والأذهان التي جمدت على تحصيل معين . . . وكل ما يمكن ان يقال ان الوزن والعاطفة والخيال والقافية أدخل في الشعر وان الفكر أدخل في النثر ـ ونسينا ان نقول ان في النثر مقفى كثيراً ، منه ما جاء على شكل مزاوجة ومنه ما جاء على شكل سجع . . .

ولكن التقاليد ومناهج التدريس إذ جرت على المبالغة في الفروق تمنع الناس من النظر وسعة الأفق والتسمح . . .

وفي ظل هذه الحال كانت المحاولات ـ وما لقيت ـ للتوسع بعالم الشعر وللتخفف من قيوده ، فلقد أخذت الفروق صيغة الحقائق الثابتة واكتسبت قدسية التقليد والعرف وصار على الداعية الجديد ان يبذل اقصى جهد للبرهنة والإقناع وان يقدم من الاسباب المعقول والمتمحل وربما رُمي بصفات وتهم ليست من طبيعة دعوته وليست من طبيعته هو ومن أكبر المخاطر في الدعوة ان يتصلب جانب وان يسوء قصد جانب ، فكم من دعوة ظاهرها حق فاذا فتشت وراءها وجدت حب الشهرة وحب المخالفة وقصر الباع !

إن هذه القضايا اما ان تبحث وتعرض بروح الحقيقة والتقدم الإنساني وإما ان تترك الى أن يحين الوقت المناسب .

وبرزت في الغرب خلال ذلك (وفي أخريات القرن التاسع عشر) دعوة الى التحلل من الوزن والقافية في الشعر لما يثقلان به الشاعر من قيود ولتخليص الشعر من القوالب الجاهزة والسماح للشاعر بأن يثري كلامه بإحساساته وانفعالاته ومتشابك حالته النفسية ومن ثم فلكل شاعر في حالة خاصة إيقاع خاص . . . وخرجوا بذلك على البحر وحده مرة وعلى القافية وحدها مرة وعلى الاثنين مرة . . . وأطلقوا على كلامهم الشعر ، وثبتوا هذا النمط في مجتمعهم على انه شعر . وعرف هذا الشعر ـ في اشهر ما عرف به وترجم الى العربية ـ باسم الشعر الحر(١٤) . وصحيح انه لقي مقاومة وصدوداً ولكنه مضى واستقر فصدرت فيه الدواوين وبرز فيه الشعراء . ومن هؤلاء الشعراء الكبار الذي يتمتع بمكانة مرموقة في مجتمعه ، ومنهم من يحتضنه المجتمع المحافظ المتدين مثل بول كلودل . ويقوم شعر بول كلودل الحر على نظام الآيةVerset فتكون الأشطر ـ تطول او تقصر ـ موقّعة بقواف اشبه بنظام الآيات ، وكأنه يحيي بذلك تقليداً قديماً في نظم الشعر ، ومنه ما كان من الدين وفي التوراة على وجه الخصوص .

وارتبط بحركة الشعر الحر الغموض . . . والرمزية . . . والسريالية . . . مما لم يكن في الشعر من قبل وما لم يخرج الكلام الجديد عن كونه شعراً . . .

ثم دخلت تطورات اخرى . . . ما زجت حركة الشعر الحر وانطلقت منها وانفصلت عنها . . . فظهر ما عرف بقصيدة النثر .

وانتقلت أصداء هذه الأحوال من مواطنها الى بلدان بعيدة وأمم مختلفة منها الأمة العربية فنظم شعراء شعراً حراً تخلوا فيه عن القافية والبحور المقررة واكتفوا بالتفعيلة . . . وبرز منهم عديدون في عدة أقطار . . . وتقدموا كذلك نحو قصيدة النثر . دون ان يعني ذلك موت الشعر الموزون المقفى الذي صار يعرف بالشعر العمودي . ولما تصل التجربة الى نهايتها وقد يبقى الشعران متعاصرين وللمرء ان يختار ما يناسبه بشرط ان يكون اديباً شاعراً ، ذا موهبة ، صادقاً مخلصاً . . . وان يكون هناك نقد سليم جريء يقرر ما هو حق .

وفيما عرضنا له هنا كثير من القضايا ولكنها على أهميتها جانبية في بحثنا ، لأننا

نعرض الى مسألة الشعر والنثر وما ذكر بينهما من فروق وما جرى من لقاء .

وتساءل المتسائلون بصدد الشعر والنثر عن أيهما اسبق وجوداً ؟ فقال قوم : الشعر . وقال قوم : النثر ، والطبيعي ان يكون الشعر إذا اخذنا الشعر بمعنى روحه وايقاعه وقربه من الفطرة ، وأخذنا النثر بمعنى النثر الفني وما يستدعي من تأنٍ أزيد وحاجة الى اجتماع اكثر تعقيداً . . . أما النثر بمعنى اي كلام للتفاهم اليومي والخطاب فهو الأسبق ولكن هذا ليس بالنثر المقصود وليس من الأدب والفن .

وتساءلوا عن ايهما أحسن وأجمل فمال قوم الى هذا ومال قوم الى ذاك ، الشعر أحسن لأنه موقع ، يؤثر في السامع ، فيه خيال . . . الخ . النثر احسن لأنه يمنح الأديب حرية اكثر ولأنه يستوعب قدراً اكبر من حالات النفس والحضارة . . .

ويشتد النقاش كلما انطلق الطرفان من مفهومين متناقضين للشعر والنثر ، وكانت حاجة ـ وفرصة ـ للنقاش .

وتساءلوا : لأيهما المستقبل . ومن الأسرار في هذا السؤال ان يرى امرؤ ان الشعر وجد مع الفطرة وكثر وغلب لدى الشعوب البدائية وشبه البدائية وانه الفن اللغوي في « جاهليات » الأقوام . . . ثم إنه يغرق في العاطفة والخيال . . . ويحلّق بعيداً عن الواقع ومشكلاته . . .

وينظر هذا المرء في الحياة من حوله فيجدها تزداد تعقيداً ، وتتوالى فيها المخترعات العلمية ، وتزدحم فيها العوامل و « التكنولوجيا » فلم يبق مجال للشعر . واين مجاله . والوقت ضيق والإنسان في جد متصل . . .

لا مكان للشعر . . . وقوامه الحب والغزل وما اليهما . . .

أما النثر فيجد المكان لأنه يسهم في بناء هذه الحياة ، ويسهم في حل مشكلاتها وينسجم مع الانسان المتحضر الذي تقوم اهتماماته على الفكر . . .

ويمكن ان يذهب النقاش أبعد من هذا كلما ازدادت الحياة تعقداً وضاق وقت الانسان واشتد ركضه وراء وسائل العيش ومادته . . . يذهب الى إنكار مكان الأدب وحرمان الفن ـ بأنواعه ـ من المستقبل .

لقد ثار شيء من هذه النظرة في القرن التاسع عشر ، وظلت تتردد كلما تعقدت

الحياة وتعددت مكتشفات العلم فاذا كان الأمر كذلك فما الحاجة الى الفن والأدب . . . والشعر والنثر ، إن الانسان في غنى عن التفكير في ذلك(١٦) .

أمّا العوامل الداعية الى هذا الرأي فقائمة ، ولكن ذلك لا يعني صحتها فقد يكون العيب في الحضارة « المادية » السائدة ، وفي النظام الذي يحكم الناس ويتصرف بمصايرهم ؟ وإنه لكذلك ، والاّ فليس من الحضارة ان نحرم الانسان عن أن يستمتع ـ ويفيد ـ من الفن . وعلى الحضارة من هذا النوع ان تعيد النظر في اسسها وتعمل لخدمة الانسان ورفاهيته ومن ثم يجد هذا الانسان الوقت للسعادة بمادة الفن .

ثم إن عيباً آخر في الفن نفسه ، وفي الأدب . فلو كان الأدب عالياً يعيش مع الناس وللناس وكان الأديب يعرب عن تجربته ممتزجة بتجارب مجتمعه لما استغنى المجتمع عنه .

الخلاصة ان المستقبل لن يستغني عن الفن ولن يستغني عن الأدب ولن يفرق بين شعر ونثر وانما سيطلب الفن الذي يحقق له مطالبه وحاجاته ، ولن يكفيه القدر الذي يراه إزاءه ويقدمه له معاصروه وإنما سيظل ينظر في التراث يختار منه الخالد ويعجب به ويقرؤه ويعيد قراءته و« يتفنن » في تجديد طرائق عرضه .

وإذ استقر الدارسون على أنَّ الأدب ـ الذي هو فن ـ شعر ونثر نظروا في هذا الذي وصل على انه شعر فوجدوا فروقاً بين شعر وشعر ؛ وفي هذا الذي وصل على انه نثر فوجدوا فروقاً بين نثر ونثر . . . ومن هذا الشعر . . . وهذا النثر ما كان يحمل اسماً خاصاً يميزه اقترحته له العصور . . . وكان الإغريق مثلاً قد فرغوا من تثبيت هذه المصطلحات وقد عرفها مجتمعهم ووردت على لسان ادبائهم وفلاسفتهم ، وإنك لواجد من ذلك لدى أفلاطون وواجد اكثر عند ارسطو . . . والأمر طبيعي فالاختلاف البين من شيء وآخر يستدعي اسما خاصاً لهذا واسماً خاصاً لذاك . . .

ويسير الزمن فتتركز المصطلحات وتستقر الأصول والفروع وتتوالى الدراسات حتى صار مؤكداً ان الأدب شعر ونثر وانهما انواع(١٧) (أو اجناس او فنون)genres ولكل نوع مزايا تفرقه عن غيره ولا يمكن التساهل في الأمر فيدخل في هذا ما ليس منه او يجمع هذا صفات غيره . . .

وأهم ما يقع تحت « الشعر » اربعة انواع هي :

١ ـ الشعر الليري lyrique ـ وترجمناه في العصر الحديث بالغنائي (او الوجداني)

٢ ـ الشعر الأبيépique ـ وترجمناه بالملحمي

٣ ـ الشعر الدراميdramatique ـ المرسحي (او المسرحي او التمثيلي . . .)

٤ ـ الشعر الديداكتيdidactique ـ التعليمي

ويحسن ان نعلم ـ او نتذكر ـ منذ البداية ان تصنيف المواد الى أصل وفروع وفروع الفروع يحصل متأخراً عن نشوء المواد نفسها او عن نشوء مواد فروعها ، وانها تمر ـ بعد النشأة ـ في مرحلة تداخل واضطراب لدى الاستعمال ، وقديتجردلها من يتجرد لتنقيتها .

فالنوع اسم جمعي ، ولا يوجد الجمع إلاّ بعد وجود المفردات . ولا بد من ان تكون الحال كذلك عند الإغريق ، وان الشعر نشأ ـ لديهم ـ اول ما نشأ ـ كما هو لدى غيرهم ـ فطرياً ثم كان على شكل بيت وبيتين ومقطوعة وقصيدة دون ان يحمل اسماً ، ثم حمل اسم الشعر تمييزاً له عن الكلام اليومي الاعتيادي (في الأقل) ، ولا بد من ان يكون فردياً ثم جمعياً ولكن بطابع غنائي (وجداني) بمعنى قيامه على الانفعالات الخاصة والاحساسات الشخصية ، وصحب بالموسيقى في وقت من الأوقات ، وتوجه شطر منه الى الآلهة يسبح بحمدهم ويمجدهم . . ثم اخذ هذا النتاج الذي يحمل اسم الشعر سبلاً مختلفة . . ، وبدأ كل سبيل يحمل اسماً خاصاً بعد حين من التردد والاضطراب والالتباس والتصرف .

إننا عندما نقرأ افلاطون ، وليكن ذلك في « ايون » او في الكتاب العاشر من « الجمهورية » نجده يعد هوميروس ـ وهو المعروف في العالم بنوع خاص من الشعر يمثله اصدق تمثيل الا وهو الملحمي ـ مع شعراء التراجيديا . والتراجيديا في العلم النقدي استقرت على نوع خاص من الشعر ولها صفات خاصة من الشعر التمثيلي (المسرحي ، الدرامي) ترجمناه بالمأساة .

وحين نقرأ ارسطو في « فن الشعر » نجده يشير الى عدة انواع ، منها ما لم يبق نوعاً مستقلاً على مر الزمن بعده ، وذكر الملحمة والتراجيديا والكوميديا (التي ترجمناها في العصر الحديث بالملهاة مرة وبالمسلاة مرة او احتفظنا بلفظها كما هو) ولم يجمع التراجيديا والكوميديا تحت اسم الشعر الدرامي ، ولم يجمع الاهاجي والأناشيد تحت اسم الشعر الغنائي ، وأحل للوزن مكاناً ملحوظاً في تحديد نوع الشعر ، فنظم شعراء بأوزان بطولية ونظم آخرون بأوزان أيامبية (للشتائم) . ثم اعتمد التحليل في بيان صفة عدد من الأنواع ، اهمها : الملحمة والتراجيديا (ولا يحتوي الكتاب الذي بين ايدينا وصفاً

للكوميديا ولا كلاماً على الشعر الغنائي) ، وتحدث عن التراجيديا نوعاً مستقلا له سماته المميزة وعلاماته الفارقة . وتحدث عن التاريخ وكأنه نوع ادبي[١٨] .

وبحث في الأصول فرأى ان الشعر انقسم . . . وفقاً لطباع الشعراء : فذوو النفوس النبيلة حاكوا الفعال النبيلة وأعمال الفضلاء ؛ وذوو النفوس الخسيسة حاكوا افعال الأدنياء ، فأنشأوا الاهاجي ، بينما انشأ الآخرون الأناشيد [التراتيل والتسبيح بحمد الألهة] والمدائح[١٩] . ونظم الهجاء على الوزن الايامبو ، وعن الأيامبو ، او عن مؤلفي الاناشيد الاحليلية نشأت الكوميديا ، وعن المدائح نشأت الملاحم ، وعن الديثر مبوس او عن الملاحم نشأت التراجيديا[٢٠] .

وتقرر كثير من الفروق على شكل واضح : « ولقد فهم اليونانيون ذلك تماماً ، حتى أن كل نوع من انواع الشعر عندهم كان له اوزانه الخاصة وتأليفه الخاص . فالوزن او البحر الشعري ذو التفاعيل الست Hexamètre كان خاصاً بالشعر القصصي ، اما التقسيم المصطلح عليه باسم strophe وهو مجموعة من الأبيات الشعرية ، فهو خاص بالغنائي ؛ وأما البحر المعروف بـ iambe فهو المكون من تفاعيل ، كل واحدة منها مكونة من مقطعين احدهما قصير والآخر طويل ، فهو خاص بالشعر المتبادل بين شخصين او بشعر الحوار كما هو الأمر في التراجيدي والكوميدي[٢١] .

ومضت الحال على ذلك . . . وتبناها هوراس (الروماني) فتحدث في قصيدته « فن الشعر » عن التراجيديا والكوميديا وشدد في الفصل بينهما وكأنهما نوعان مستقل احدهما عن الآخر لا يربط اصلهما اسم خاص . وقد اكثر هوراس من النصائح والاوامر وقلل من التحليل[٢٢] .

وعني عصر النهضة بالأنواع ، واحتل كتاب ارسطو منزلة لا تطال وتوالت عليه الشروح ، ومن الشارحين من يخرج عن الأصل ويبالغ في القليل . . . وكادت اوربة تتساوى في ذلك ، وإن تفاوتت في تاريخ البداية او تاريخ التشدد وصارت الوحدات الثلاث (الحدث ، المكان ، الزمان) قاعدة حاسمة في المسرحية فجار مجموع الحال على المعنى الذي وجدت منه ـ وعليه ـ . الانواع ، وجنى على الذوق والابداع ، ويكفي ان تشتد انكليترة في القرن السادس عشر على شكسبير وتشتد فرنسا في القرن السابع عشر على كورني .

ودبجت القصائد (التعليمية) في « فن الشعر » وهي تقوم وتنطلق من تحديد الأنواع وتمييزها و « تأمر » بالتزام الحدود وتمنع الخروج من نوع الى نوع . وما فعله في ذلك الشاعر الناقد الفرنسي (بوالو) يعد أنموذجياً في تجميد الأنواع ، وكانت قصيدته « فن الشعر » خلاصة لرأي المتشددين الذين استحالت الحال لديهم اوامر (ونصائح) وخرجت عن تأمل النصوص وتحليلها (وشتان ما بينهم وبين أرسطو) .

تحدث بوالو في النشيد الثاني من « فن الشعر » عن عدة اسماء من الشعر(Chanson epigramme,sonnet, ode, dylle, satire,vaudeville,rendeau, madrigal, ballade) وكأنها انواع منفصلة ولم يجمعها بجامع ، على ان هذا الجامع - لها او لأكثرها - يمكن ان يكون برأي المتأخرين عنه - نوع الشعر الغنائي (الوجداني) .

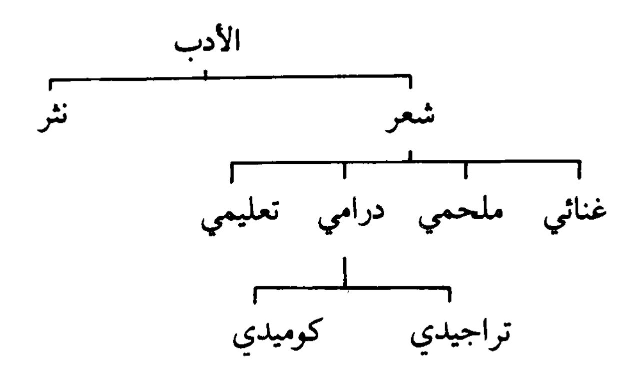
وتحدث في النشيد الثالث عن التراجيدي والملحمة والكوميديا مستقلة عن بعضها .

ومع انه وضع لنشيديه المهمين هذين نشيداً للمقدمة ونشيداً للخاتمة ، فانه لم يجمع هذه المواد المختلفة تحت اسم واحد هو « النوع » و « الأنواع » وإنما بحث كلا منها مستقلاً منفصلاً عن الآخر ، ولم يجمع مثلاً التراجيدي والكوميدي تحت الاسم الذي جمعهما - فيما بعد - وهو الشعر الدرامي .

ويدرك القارىء جيداً ان هذه المواد أنواع ، وأنها تنفصل بعضها عن بعض وان لكل منها قيوده وسدوده .

وإذا ألم هذا القارىء بتاريخ الآداب ادرك كذلك ان اوربة كلها كانت تخضع لقاعدة الفصل بين الأنواع ، فهناك ملحمة وتراجيدي وكوميدي وانواع اخرى من شعر غنائي الطبيعة ، وربما رأى ان التراجيدي كانت اهم ما انصب عليه الاهتمام في الفصل والتمييز والتقعيد . ولكن الأمر لم يمض دائماً دون مناقشة او مخالفة او مقاومة مما يومىء الى بداية التحرر ، ولكنها بداية فقط فقد كان السلطان للمحافظين المتزمتين ، واذا كان القرن الثامن عشر قد قوّى تلك الإيماءة وثبّت من تلك البداية فانه لم ينف سلطان المحافظة وحسبك ان فولتير - شيخ ادباء فرنسا - كان معها . وكان لا بد من انتظار القرن التاسع عشر لإعلان التمرد وللعبث بالقيود والتصرف بالقواعد . . . ومع هذا فقد بقيت المصطلحات والأنواع . . ودفعت نظرية التطور الى ايجاد نظرية التطور في الأنواع الأدبية . . .

والمهم ـ مرة اخرى ـ هنا ان ندرك ان الأنواع الأدبية كما آلت اليه في الدراسات الأدبية من اصل وفروع لم تكن في القديم كذلك ، ولكن تأمل الدارسين وبحثهم في الاشباه والنظائر والعقلية التصنيفية ـ الشبيهة بعقلية علماء التاريخ الطبيعي ـ التي ينطلقون منها ، والتجارب المتراكمة خلال العصور . . . جر الى هذا التبويب وادى الى هذه « الشجرة ذات الفروع » ، وقد يكون ابسط صور هذه الشجرة ان تأتي هكذا :



وربما وضع بدل الملحمي : القصصي وفرّع الى بالاد وملحمة ، ووضع تحت « الغنائي » اشياء كثيرة كانت مستقلة عن بعضها ولم ينظر على انها شعر غنائي بالمصطلح ، ومنها الهجاء[٢٤] .

ثم إن النوع الذي كان مرتبطاً بالشكل اي البحر الذي يختص به ويلتزمه ، خرج في صفاته وجوهره الى المضمون والحال التي يعرب عنها ، فلم يعد الشعر الغنائي ـ مثلاً ـ نوعاً يقوم على بحر بعينه ، وإنما صار الحماسة والاندفاع الشخصي في التعبير عن التجارب الذاتية او الاجتماعية ، فأمكن ـ بذلك ـ ان يدخل تحته من الانواع ما لم يكن يُعدُّ منه .

وليس لنا في العربية مقابل لمصطلحات الأنواع الغربية ، لأن العربية لم تعرف هذه الأنواع . لقد عرفت الشعر فوجدت له المصطلح المناسب ، ولكنها لم تعرف إلاّ شعراً واحداً ، هو الشعر فقط ، ولم تكن حاجة لتمييز هذا الشعر باسم خاص .

وحار المترجمون القدامى (في العصر العباسي) الذين وقفوا على كتاب ارسطو (فن الشعر او صناعة الشعر) في ايجاد كلمات عربية مقابلة للكلمات اليونانية فاضطربوا ، فاحتفظوا مرة بالمصطلح الاغريقي مكتوباً بحروف عربية ، وأوجدوا مرة ترجمات غير

صحيحة لأنهم اطلعوا على كتاب ارسطو ولم يطلعوا على النصوص الشعرية التي يتحدث عنها . حتى إذا جاء العصر الحديث، في اواخر القرن التاسع عشر واوائل القرن العشرين واتصلنا بالغرب ـ ولا سيما في لبنان ومصر ـ حاولنا ان نوجد ترجمة عربية تسير مسير المصطلح في مقابلة المصطلحات الغربية فوجدنا ان اقرب نوع شعري يدخل فيه مجموع شعرنا هو الشعر « الليري » كما استقر في تطوراته اي في قيامه على إحساس الشاعر المباشر معلناً في حروفه ، وترجمناه بالغنائي (او الوجداني) .

ثم اوجدنا كلمات عربية للأنواع الأخرى فكانت الملحمي للـépique والمرسحي (او المسرحي او التمثيلي او الدرامي) للـdramatique والتعليمي للـdidactique .

أما النثر اي النثر الفني فقد عرفنا منه انواعاً من اشهرها واقدمها الخطابة ، كما عرفنا الحكاية والرسائل والمقامات ، وربما غلبت كتابة الرسائل (الديوانية) على انواع النثر ـ بمر الزمن ، ومن هنا كانت الصناعتان لدينا : صناعة الشعر (الغنائي . . . .) وصناعة النثر (اي الرسائل) .

ونظر الغرب في نثره الفني فوجده انواعاً ومصطلحات ، اهمها :

١ ـ الخطابة .

٢ ـ القصة (الرواية ، القصة القصيرة) .

٣ ـ الدراما (المسرحية او التمثيلية) .

وكان يُدخل التاريخ في الأنواع الأدبية ثم اخرجه وادخل انواعاً اخرى هي المقالة ، والاعترافات ، والمذكرات ، واليوميات ، والخطرات . . .

وكثرت في الغرب الدراسات التي تقوم على الانواع الأدبية اي الكتب ـ وفصول الكتب ـ التي تقسم الأدب الى شعر ونثر ، وتقسم الشعر الى انواع والنثر الى انواع ، وبيان ما يتصف به كل نوع ويتميز ، وذكر من اشتهر فيه من الأعلام وما ذاع من الآثار .

وحفلت المكتبة بالمؤلفات مدرسية وغير مدرسية ، على وجه الخصوص او العموم . وقارب ان يمتد هذا الاهتمام الى اواسط القرن العشرين ، وان يحتفظ بآثاره بعد هذه الأواسط .

وجمدت هذه الكتب المدرسية وما اشبه ولم تساير تطور الإبداع والفكر من حولها فبقيت في عزلة ، وبذَّتها كتب ـ وفصول ـ راحت توسع من نظرتها وتطري من موقفها . ولم يعد تعيين المزايا متصلباً مفروضاً من الخارج او متوارثاً من زمان سحيق ومتحكماً بالنقد ويحيل النقد تحكماً بالنص ومبدعه ، وانما اخذ الدارسون يستنبطون النصوص ويزيدون وينقصون ويناقشون ويسمحون للأديب ان يتصرف ويبتكر ومن ثم يسجلون له هذا الابتكار او الجديد الذي اضافه كأنهم عادوا الى منهج ارسطو في التحليل وانفوا من منهج هوراس وبوالو وغيرهما في النصائح والأوامر والنواهي والحدود التي لا يمكن اجتيازها .

واهتمام الغربيين ـ في هذا الموضوع ـ طبيعي ، لأنهم يجدون المادة اللازمة في أدبهم بل إن ادبهم كثيراً ما قام على هذه الأنواع ، وان المؤلف الذي لا يدرس هذه الأنواع في كتاب مستقل يدرسها ضمناً وهو يؤلف تاريخاً للأدب ، ومن ثم يكون الطالب على علم بها وبمزاياها وبنماذجها وأعلامها . .

لقد ورثوا ـ كما رأينا ـ هذه العناية من الامم القديمة ، وسجل الاهتمام المتزايد بالأنواع الأدبية خطورة المكانة التي احتلها ارسطو في الادب على مر العصور . ولكن هذه العصور اساءت الى ارسطو اذ حولت استنباطاته الحية من النصوص الى قواعد جامدة أُسيء استعمالها فساءت نتائجها ونتائج ما انبثق عنها من قواعد . وكان من اهم ما جانبوه التحليل إذ استعاضوا عنه ـ إذ لم يكن لهم ما لأرسطو من مؤهلات ومنهج في التصنيف العلمي ـ بالتعالي في النصح والشدة في الأمر والوقوف عند القشر . .

وما كان لمثل هذه الحال ان تدوم ، ولا بد من سعي حثيث ـ يفرضه التاريخ وطبيعة الأشياء ـ لإزالة هذا الجمود وإحلال الحرية والتحليل محله[٢٥] .

وسلك عدد آخر من الدارسين طريقاً يختلف شيئاً في التقسيم والتفريع فلم يشق بتقسيم الأدب الى شعر ونثر ، وتفريع هذين القسمين الى انواع ، ورأى في ذلك تداخلاً واضطراباً ووقوفاً عند المظاهر . فلم تُدرس المسرحية النثرية بعيدة عن الشعرية وطبيعتهما واحدة ؟ ! ولم تجمع الملحمة مع الشعر الغنائي وهي اقرب مزاجاً الى القصة ؟ !

والمقترح في هذه الحال ان يعتمد مقياس التقسيم المباشرة اوعدمه. هناك أدب انشائي يعرب به صاحبه مباشرة عن نفسه وهو يطالعك صريحاً ، وراء حروفه ؛ وهناك أدب إنشائي يتحدث فيه صاحبه دون ان تحس بوجوده إزاءك . فالأدب الإنشائي على هذا ذاتي

Subjectif وأنواعه : الشعر الغنائي ، والخطابة ، والمقالة ، والاعترافات . . ، وموضوعي objectif وأنواعه : الملحمة : والدراما ، والقصة[٢٦] . . .

ولا يسلم هذا التقسيم من اعتراض ، لأنه تقسيم ايضاً والمبدعون يسخرون من اي تقسيم[٢٧] ؛ ولأنه يجعل من الأدب الانشائي موضوعياً ، والموضوعية من صفات العلم والتعليم ، اما الذاتية فهي اساس في كل ادب ، حتى ما بدا انه موضوعي . . .

ورأى آخرون تداخلاً طبيعياً في الأنواع وعدوا هذا التداخل مزيةً لصاحبه وفضيلة ، من ذلك ما يكون من نفس درامي في عدد من قصائد الشعر الغنائي ، وما يكون من نفس ملحمي في عدد من الروايات . . . وما تجد من نفس غنائي في عدد من القصص القصيرة او صفحات من الطويلة او مواقف من المسرحيات . . .

بل انك تجد الشعر في النثر والنثر في الشعر . . . ثم إن البحور القديمة والقوافي المقررة لم تعد المقياس الصحيح الوحيد في التقسيم . . . ورأينا في الدارسين من يلغي كلمة النثر ويعد الادب الانشائي كله شعراً ، ويرى الخطباء وكتاب القصة والمسرحية والمقالة . . . شعراء . .[٢٨] .

وكان من خلاصة هذه المناقشات والاعتراضات ان قلّ شأن تقسيم الأدب الى انواع وقلّت الدراسات القائمة على الأنواع او نظرية الأنواع وقل ـ كما هو طبيعي ـ احتفال النقد الأدبي بالنوع ، وإذا جاءت الأنواع في كتاب من كتبه جاءت فصلاً من فصول ووردت ولا يزيد شأنها عن غيرها ، إن لم يقل ، وربما احتفل بتشابك الأنواع اكثر مما يحتفل بتمايزها لأن التشابك لديه دليل عمق وضخامة وسعة افق وعمق تجربة . . .

ولكن هذه المواقف ، على حدتها احياناً ، لم تنف وجود الأنواع او لم تنف ـ بمعنى أدق ـ وجود مصطلحات الأنواع ودلالات المصطلحات فيما كان ويكون مرتبطة بعصر او علم او ابداع او نقد . إنك لا تستغني عن العلم بها في فهم الأدب القديم وتقويم تاريخ الأدب . . . ولا تنكر ترددها في العصر الحديث ، وها انت ذا تقرأ ـ او تسمع ـ هنا وهناك : الشعر الغنائي : الملحمة ، الدراما ، الرواية ، المقالة . . . فماذا يمكن ان تكون هذه ؟ وكيف كانت ؟

وإذا كان الأمر كذلك ، فلا بد من الوقوف عند هذه الأنواع في مزاياها وتطورها وحدود دلالاتها . . . مع الحذر من المبالغة ، والحذر من خضوع مطلق لدرجها تحت

قسمي الشعر والنثر او قسمي الذاتية والموضوعية . انها تدرس منفصلة من باب العلم بها كائنة في تاريخ الحضارة البشرية والنقد الأدبي ، ومن باب الاستفادة في تحديد درجاتها والتصرف في مناقشتها ايجاباً وسلباً ، والانتفاع بعنصر البقاء منها والعلم بما اجراه التاريخ عليها في علاقتها بالمجتمع الانساني وتطوره .

ملاحظة

الأدب الذي هو فن او من الفن هو الأدب الإنشائي (او الابداعي) وهو الأدب بالمعنى الخاص للكلمة ، ويكون ـ كما رأينا ـ شعراً ونثراً . . . ويتوزع على انواع : الشعر الغنائي . . . القصة . . . . وهو الأدب الحقيقي . وستكون انواعه موضع الاهتمام في الفصول الآتية التي تحمل عنواناتها اسماء هذه الانواع .

ولا بد من التذكر بأن كلمة « أدب » اتت ـ وتأتي ـ لسبب أوآخر ـ على ما هو اشمل من هذا الميدان فيدخل فيها النحو والصرف والبلاغة . . . ثم تاريخ الأدب والنقد الأدبي والأدب المقارن . . . وكل ما هو قائم في نشاطه على اللغة دون ان يكون فناً او إنشاء او إبداعاً وإنما يتخذ الأدب الفني المبدع هذا مادته وموضوعه ، فهو أدب تعليمي (او وصفي) إذا كان لا بد من الاحتفاظ بكلمة أدب له . ومواده هي مواد اقسام اللغة او الأدب من « كليات الآداب » . وقد تستقل به في الوقت الحاضر كلية خاصة به . وسنعنى منه على وجه الخصوص بالنقد الأدبي من حيث هو فرع من هذا الأدب يتمم العناية التعليمية (النقدية) بأنواع الأدب الإنشائي .

وواضح ان وصفنا هذا الأدب بالتعليمي هو وصف مستحدث باللغة العربية نترجم به وصفاً غربياً ، وقد لجأنا اليه لأن بكلمة ادب لدينا ، كما هي لدى الغربيين ، حاجة الى تحديد لتقوم بالدلالة المطلوبة فقد يكون الأديب شاعراً او قاصاً . . . وقد يكون نحوياً . . . او ناقداً .

ويجمع المصنفون الأدب الإنشائي والأدب التعليمي باسم خاص هو الأدب بالمعنى الخاص . وتتسع كلمة « ادب » في الاستعمال ـ واتسعت ـ الى ما هو اكثر من ذلك وابعد عن المحور اللغوي ، فيدخل فيها : التاريخ والجغرافية والفلسفة والشريعة . . . ولا غرو ان رأينا كليات الآداب « تحتوي هذه الآداب » وكل ما يمت اليها ويجد بعدها ويتفرع عنها من اقتصاد واجتماع . . . ويمكن ان يدخل فيها كل ما يعرف اليوم بالانسانيات مقابل

العلوم الصرف من فيزياء وكيمياء وفلك ورياضيات .

وتكون كلمة أدب ـ في هذه الحال ـ بالمعنى العام .

ولا تعدم من ادخل في المعنى العام النشاط العقلي الإنساني كله بما في ذلك الفيزياء والكيمياء(٢٩) . . .

إلا ان دائرة العموم هذه تضيق على مر الزمن وتضيق ويبقى من إطلاق « الأديب » ما هو خاص بالنشاط اللغوي مبدعاً كان أم تعليمياً ، وهو إلى المبدع أقرب وبه اولى .

عرف العرب الشعر والنثر (الشعر والكلام ، المنظوم والمنثور) ، وقد استغرق الشعر كثيراً من جهدهم وفكرهم لطول تاريخـهولأهميته المتطورة مع حياتهم .

ولم يعنوا بالخطابة كثيراً ، وربما رد ذلك الى قصر تاريخها لديهم ولازدهارها قبل استفحال عصر الدراسة والبحث الأدبي .

ونشأت لديهم الكتابة (كتابة الرسائل الديوانية) وتطورت وبلغت الأوج من الأهمية في القرن الرابع الهجري وعاشت بعد ذلك ـ بشكل من الأشكال ـ طويلا . وصحب تطورها والاهتمام بها عناية فائقة بأصولها وشروط أصحابها وما يلزم من أدواتها وبدت خلال هذه العناية نوعاً متميزاً ـ قد يكون أجدر فروع الانشاء العربي بالدراسة الأدبية على أساس النوع . ويكفي ما الف فيها من رسائل وكتب ، ومن ذلك أدب الكاتب لابن قتيبة وأدب الكتاب للصولي . . . وتعني كلمة « أدب » هنا ما تعنيه كلمة فن عندما نقول ـ أو قال الغربيون ـ فن الشعر ، وتعني الأصول والقواعد . . . وما هو اكثر من ذلك . وتنظر خلال ذلك كتاب الألفاظ الكتابية لعبد الرحمن بن عيسى الهمذاني والرسالة العذراء لابن المدبر . . . منطلقاً من وصية عبد الحميد الكاتب للكتاب . . .

وألف العسكري كتابه في « الصناعتين » (تنظر ط . عيسى البابي بتحقيق علي محمد البجاوي ومحمد ابو الفضل ابراهيم ، القاهرة ، الخانجي ١٩٧١) ويقصد بالصناعتين الكتابة والشعر ، ولم يفته أن يقابل بين الرسائل والخطب (ص ١٤٢ ـ) بل إنه تحدث عن الشعر والخطابة والكتابة برابط عام هو النظم وكأنه يريد به الأدب الانشائي وأن الأدب الانشائي يأتي على انواع سماها أجناساً وقال (ص ١٦٧) : « أجناس الكلام المنظومة ثلاثة : الرسائل والخطب والشعر ، وجميعها يحتاج الى حسن تأليف وجودة تركيب » .

واستمرت العناية بالكتابة وتميز جنسها ، ولم يكن كتاب ابن الأثير « المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر » آخر هذه الكتب (ينظر في آثار المحدثين مؤلفات محمد كرد علي ، أنيس المقدسي ، زكي مبارك . . .) ولم تعد هذه الكتابة نوعاً في عصرنا الحالي ولم يستطع كتاب التحرير و « السكرتيرون » أن يجتازوا من بلاغة النثر ما يلحقهم بأسلافهم كتاب الدواوين .

ولا شك في ان الدراسات المهمة المتوالية للقرآن تجعل منه نوعاً أدبياً بارزاً . وتجعل مما دار حوله وما قام حول إعجازه أدباً لهذا النوع وأصولاً . وقد رأينا تمييزه من الشعر والنثر . ولكن الذي حدث أن الدراسات القرآنية جرت في احضان الدين وأخذ ما استدعاه القرآن من علوم ومعارف طابعاً دينياً على الرغم مامَتَّ ذلك الى الأدب وما عليه القرآن نفسه من سمو البلاغة . وربما كان أمين الخولي أكثر المحدثين - في عصرنا - تأكيداً على ان القرآن كتاب أدبي اولاً ، فعلى هذا كان يعقد دروسه بجامعة القاهرة ، وعليه كتب في مادة « التفسير » (وينظر كتاب عصر القرآن للدكتور محمد مهدي البصير) .

وفي العربية مظاهر اخرى للأدب الانشائي كان يمكن ان تكون انواعاً متميزة لو كتب لها الاستمرار والذيوع وتولتها الأقلام - والألسن - النابغة . ومن ذلك النصائح والوصايا . . . ومنه المقامات . . . ومنه الكتابة الأدبية . . .

وعرف العرب كلمة « أدب » وكان للكلمة لديهم تاريخ ، ولكننا رأينا اكثر استعمالها يدل على ما تدل عليه اليوم الثقافة العامة ، والأديب هو المثقف ، وعلى هذا فهي تعني الأدب بالمعنى العام . وإذا تخصصت دلت على أمور تتصل بالأدب الانشائي وتقوم حوله وعلى خدمته من نحو ولغة وصرف وما اليها - كما سنرى .

اما استعمالنا اياها هنا - في هذا الفصل - فهو اولى ان يكون متابعة لما آل اليه استعمال الكتب الغربية لكلمة « أدب » Littérature وهي تتحدث عن « الأنواع الأدبية »(٣٠)

المراجع والهوامش

(١) تنظر عن الفن مراجع الفصل السابق ، أرسطو ، شارل لالو ، هويسمان ، آبـر كرومبـي ،ستولنيتز ، بليخانوف سهير القلماوي ، هلال . ويضاف غراهام هو ١٤ ، مندور ـ محاضرات في الأدب وفنونه . وعن التجربة في صياغة جميلة والتوصيل آبركرومبي ١٨ ، ٢٥ ، ٤٧ ، ٦١ ؛ مبادىء النقد الأدبي لرتشاردز ٦٤ ، ٢٣٢ ؛ غراهام هو ٣٩ ؛ وعن أنواع التجربة ، مندور ـ محاضرات في الأدب ومذاهبة (وهو بالعربية ـ وفي حديثنا عنها ـ مرجع أساس) .

(٢) أرسطو ، فن الشعر ، المقدمة ؛ تشالتون ١ ـ ٤٥ ، مبادىء الفن ٢٨٤ ـ ٣٣٧ ، الفنون والانسان ٥٧ ، الفن والأدب ٤١ـ ٥ ؛ وينظر فصل « الأسلوب » من هذا الكتاب .

(٣) آبركرومبي ، الفصل الثاني ١٤ ـ٦٣ ، رتشاردز ١٨٤ ـ٧٣ ، هو ٣٩ ـ

(٤) ينظر Princeton, (وهي كتاب معجمي موسوعي عن الشعر والشعراء، صدر عن جامعة برنستون) وLarousse muse . . . قال هوراس في البيت ٣٨٥ من « فن الشعر » : « لن تقول أو تفعل شيئاً إلا أن تشاء مينرفا » ـ ومينرفا هي راعية الفنون لدى الرومان . واستهل بوالوBoileau بالعناية الإلهية . فهي ان ساعدت كنت الشاعر الكبير . وذكر أبولو في البيت ٨٦ ، وذكر الملهمة ١٢٦ ، ٢٢٣ . .

(٥) ينظر هوراس ٧٨ .

(٦) على لسان سقراط ، أيون في ترجمة لويس عوض « نصوص من النقد الأدبي . . . ٩» .

(٧) تنظر جمهرة أشعار العرب ، المقدمة . وينظر عبد الرزاق حميدة ـ شياطين الشعر ، والعقاد ـ عرائس وشياطين ، خير الله علي السعداني في رسالته للماجستير : مصطلحات نقدية ، بغداد ، كلية الأداب ، ١٩٧٤ (رونيو) .

(٨) مصطلحات نقدية لخير الله علي السعداني . .

(٩) الدكتور مصطفى سويف ـ الأسس النفسية للابداع الفني .

(١٠) Paul Valery مثلا .

(١١) وقد حدث هذا متأخرا .

(١٢) نظرية الأنواع الأدبية لفنسن ، Suberville ، طه حسين في « من حديث الشعر والنثر » ، التوجيه الأدبي ، قال آبركرومبي ص ٤٤ « الأدب شعر ونثر . وليس من شك في ان هذا تقسيم ملائم ، ولكن من الواجب الا نسرف في التفريق بينهما» . هو ٦٤ ، ١١٩ ، فنون الأدب لتشارلتون ، جويو مسائل . مادة شعرPoesie ونثر Prose في المعجمات والموسوعات. محمد بن سلام ، قدامة بن جعفر ، العسكري ، ابن الأثير . . . ابن‌خلدون. وليلاحظ اننا لا نعرف اولية الشعر العربي ولا يكاد ما نعلمه عن هذا الشعر يزيد على قرنين من الزمان قبل الاسلام ـ وينظر كتاب محمد عوني عبد الرؤوف ـ بدايات الشعر العربي ، القاهرة ، الخانجي ، ١٩٧٦ .

(١٣) المعجمات والموسوعات والكتب الخاصة بالفلاسفة وأعلام الفلسفة و « المذاهب الأدبية » وتفضلي تعريفات الأدباء والنقاد على تعريفات الفلاسفة لقربها من النص الأدبي ـ وينظر كتاب د . محمود الربيعي ـ في نقد الشعر .

(١٤) فان تيغم ـ المذاهب الأدبية ٢٧٨ ، .P. Guiraud, 117, Preniston, 288-290 ثورة الشعر ١٠٢ ، ١٤٨ ، الرمزية والأدب العربي الحديث لأنطون غطاس كرم ١٠٠ ، س . موريه رحركات التجديد في موسيقى الشعر العربي الحديث ، ترجمة سعد مصلوح ، القاهرة ، عالم الكتب ١٩٦٩ .

(١٥) فنسن ١/ ٥٠ ، ٣٤ ؛ طه حسين ـ من حديث الشعر والنثر ٢٢

(١٦) جويو ـ مسائل فلسفة الفن المعاصرة .

(١٧) فن الشعر لأرسطو ، هوراس ، بوالو ، نظرية الأنواع الأدبية لفنسن ، Suberville, 221 ، سلسلة Expliquez-moi (Foucher, Paris), Prinicton 307-359 .

ووردت ترجمة المصطلح الأجنبي Genres متعددة لدينا ، وكانت « الأنواع » أشيعها ، ومن الأدباء لدينا من استعمل كلمة « الفنون » ومنهم من استعمل الأجناس . ويفضل الدكتور محمد غنيمي هلال « الأجناس » ، ينظر الأدب المقارن ط٣ ص ١٣٦ ، النقد الأدبي الحديث ط ٤ ص ٥٧ ، ٢٠٤ .
وممن عني مبكراً بالكلام على الأنواع احمد ضيف (مقدمة لدراسة بلاغة العرب ١٩٢١) ، طه حسين ، احمد حسن الزيات . وينظر « التوجيه الأدبي »
وقد استعمل بشر بن متى الأنواع لدى ترجمة أرسطو ينظر فن الشعر . . . ص ٨٥ . . . واستعمل العسكري في الصناعتين كلمة أجناس (ط . عيسى البابي ١٩٧١ ص ١٦٧)

(١٨) استمر التاريخ طويلا على أنه نوع أدبي ومن هنا جاء مكانه البارز فيما الف في العصر الحديث من كتب مدرسية عن الأنواع الأدبية كما هو الشأن لدى فنسن و Suberville . ولا شك في ان كتب التاريخ القديمة كانت اقرب الى الأدب وهي من نماذج النثر الأدبي المبكر لدى اليونان ، والرومان . . . الى ان جاء العصر الحديث ودخلت الطريقة العلمية على البحث التاريخي .

(١٩) أرسطو ـ فن الشعر ١٣-١٥
(٢٠) نفس المصدر .
(٢١) فنسن ـ نظرية الأنواع ١/ ٢٥-٢٦ . وينظر أحمد ضيف ١٢٥ ، ١٣١ .

(٢٢) قال هوراس ص٧٤ : « الخصائص والنبرات المختلفة التي يتميز بها كل لون من ألوان الانتاج واضحة الحدود فلم يحييني الناس كشاعر إن قعد العجز أو الجهل عن مراعاتها ؟ لم ينته بي الحياء الكاذب الى إيثار الجهالة على التعليم ؟ كما ان موضوعاً كوميدياً لا تمكن كتابته في شعر تراجيدي ، كذلك تأنف مأدبة ثايستيس أن تروى في أناشيد الحياة اليومية التي تناسب الكوميديا . لكل مقام مقال ، فليلزم الشعراء هذه الحدود » .

(٢٣) لهيكو نظرية شرحها في مقدمة مسرحيته « كروموبل » خلاصتها ان الانواع تطورت مع الانسان فالغنائي للانسان الأول والملحمي للأكثر تقدماً والمسرحي للأحدث اما نظرية تطور الأنواع مرتبطة بنظرية التطور العلمية فصاحبها برنتيير ـ ينظر مندور في الأدب والنقد .
وليلاحظ ان الاهتمام بالأنواع وفروعها قام على الشعر لدى اليونان والرومان . . . وظل الشعر محور الانواع وتصنيفها طويلاً خلال الحضارة الأوروبية إلى ان احتل النثر جانباً بارزاً من النتاج الابداعي فصار مسرحية ورواية (قصة) . . . ثم مقالة ولم يكن على هذا التعدد من قبل وانما ترد مسميات انواعه متفرقة مستقلة كالتاريخ والرسائل . ويعود الاهتمام البارز به وبأنواعه الى القرن الثامن عشر بل التاسع عشر .

(٢٤) ينظر فنسن نظرية الأنواع الأدبية ١٢٥ ، ١٣٠ ، ١٥٠ ، Suberville ، نظرية الأدب لأوستن وارين ورينيه ويليك ٢٩٥ - ٣١١ وكل ملحمي قصصي Romanesque وليس كل قصصي ملحميا . والبالادهي : ballad - وينظر التوجيه الأدبي .

(٢٥) وللرومانتيكية فضل في كسر حدة سلطان النوع . . وبث الشاعرية في النثر . . .

(٢٦) وأخبرني الدكتور جميل نصيف - خلال مناقشة لنظرية الأنواع الأدبية - أن الدراسات والسوفييتية تعتمد هذا النمط من التصنيف .

(٢٧) قال الشاعر الفرنسي الكبير أراكون : « أما تبويب الأجناس . . . فهو يرتد - وعذراً للأساتذة - الى هوس التصنيف الذى تنحرف اليه الجامعات . . . » - جاء ذلك في كتاب « حوار مع اليسار الأوروبي المعاصر » لأمير إسكندر ص ٢٢٤ .

(٢٨) تشارلتون - فنون الأدب ٢٧ .

(٢٩) لدلالات الأدب الواسعة تنظر في المعجمات والموسوعات الكلمات : .Littérature, Lettre, Belles lettres وينظر 7-17, Varga فنسن - نظرية الأنواع الأدبية ، Suberville ، في الأدب الجاهلي لطه حسين ، في الأدب والنقد لمحمد مندور ، التوجيه الأدبي ، نظرية الأدب لأوستن وارين ورينيه ويليك . . .
والملاحظ ان مصطلح « الأدب » لم يكن له من سلطان الانشائية والفنية ما لديه في العصر الحاضر ، بل إنه كثيراً ما أهمل في الموسوعات او تحدث عنه بالمعنى الفني الانشائي في اواخر صوره .

(٣٠) وربما كان طه حسين من أوائل من ذهب اليها في هذا الاستعمال على انه أفاد من بحث استاذه المستشرق الايطالي نالينو . . .

٣ ـ الشعر الغنائي (الوجداني)

واسم نوعه بالانكليزية Lyric وبالفرنسية Lyrique . . . وهو في اللغات الأوروبية الحديثة مشتق من المصطلح اليوناني Lurikos واللاتيني Lyricus منسوباً الى الـ Lyre وهي آلة موسيقية وترية استعملها القدماء حتى نسب الاغريق اختراعها الى الآلهة (ابولو وغيره . . .) ، وأقرب ترجمة لها القيثارة (أو العود او الربابة . . .) ؛ وقد تكون ـ على هذا ـ أقرب ترجمة حرفية للنوع هي الشعر القيثاري . . . ولكننا اليوم غير محتاجين الى هذه الترجمة الحرفية لفقدان الصلة العملية التي كانت بين هذا الشعر والقيثارة ، فلقد كان هذا الشعر ـ ولمدة طويلة ـ ينشد (أو يغنى) بصحبة هذه الآلة الوترية ثم انقطع التقليد وصار ينشد مستقلاً ولم يعد المرء يفكر في الصلة بالآلة الوترية عندما ينظمه أو ينشده ، ولكن الباحثين يرون في المصطلح دلالة على الأصل الاشتقاقي له . ثم ان هذه الصلة ليست ثابتة ثبوت علم لدى الأمم كلها ، وإذا وجدت لدى بعض الأمم إشارات فان هذه الاشارات لا تكون قاعدة .

ان الغربي يقول اليوم : شعر ، وأول ما يذهب ظنه الى الشعر الليري ، ويقول الشعر الليري ولا يذهب ظنه الى اللير ، وإنما يذهب الى اهم المزايا التي آل اليها تحديد النوع وهي من صميم محتواه ، بل إنه ليقول الليرية lyrisme (= الغنائية) في تعيين اهم صفة فيه دون اهتمام باللير نفسها ودون تفكير بها ، وأهم صفاته : الاعراب عن التجربة الشخصية مباشرة في حدة وحماسة وحرارة ، وهو يذكره وفي ذهنه ـ عادة ـ الحديث عن نوع شعري يختلف بهذه الأمور عما تتصف به الأنواع الأخرى من ملحمية ودرامية .[١] .

نشأ هذا الشعر ـ بهذا المعنى ـ فطرياً مبكراً ، فكان أول شعر زاولته البشرية[٢] ، لجأ اليه الانسان الأول عندما انفعل وأراد ان يعرب عن انفعاله بأي شيء كلامي ، وكان الكلام موقعاً تبعاً للانفعال ، وجاء كل شيء ـ أول الأمر ـ بسيطاً . . . وقد يصحب بالرقص او الموسيقى . . . ثم تركزت الأشياء وتعددت وتعقدت فامتد البيت والبيتان الى الأبيات والمقطوعة والقصيدة . . . الطويلة ، واتسع معنى الانفعال ودخل الجماعة في

منطوق الفرد ، وتطورت التجربة الذاتية المحدودة الى رؤ ية شاملة عن الحياة والكون . هذه هي طبيعة الاشياء ، ولابد من ان تكون الموضوعات الأولى فردية فقط ثم تنوعت وتوسعت . وإذا عزا قوم نشأة هذا الشعر ـ وكل شعر ـ الى الدين والطقوس الدينية فلأنهم رأوه ـ أول ما رأوه ـ على هذه الحال ؛ ولا يمكن ان يكون هذا الذي رأوه أول خطوة في النشأة .

لقد كان الانسان فرداً ويلقى الطبيعة في مباهجها ومخاوفها فرداً أو شبه فرد ، ثم كان في جماعة ، وهو يعبر عن احساسه الشخصي بشكل او آخر ، وكان الشعر من هذه الأشكال ، ثم تطور بتطور المجتمع ودخل العامل الديني وتميز على غيره حيناً .

وإذا لم تكن لدينا أدلة على أولية الشعر مع الانسان ، فالمنطق يشير الى هذا ، ونظرة الى الشعوب البدائية او شبه البدائية .

الشعر الغنائي اقدم انواع الإنشاء ، ولابد من ان يكون للشعوب كلها شيء منه أو مما هو في معناه . وقد وصلت الينا نماذج منه عن الحضارات القديمة[٣] .

وصحب لدى أمم ـ كما هو متوقع ـ بالرقص والموسيقى أو بأحدهما .

وطبيعي الا يكون متميزاً تمام التميز اذ تنشأ الى جواره أنواع اخرى ، والا يكون واضح المعالم أول الأمر ، ولابد من وقت طويل وجهود متوالية متضافرة ليأخذ سمته واضحاً .

وقد لقي الشعر الغنائي الأوروبي من عناية الدارسين ما لم يلقه غيره ، وربما كان من أسباب ذلك تعدد الأنواع الشعرية لدى امم هذه القارة وكون الشعر الاغريقي في قاعدة آدابها .

عرف الإغريق الملحمة وميّزوها وعرفوا التراجيدي والكوميدي وميزوهما . . . وعرفوا أشعاراً كثيرة اخرى ليست من اي من هذه الأنواع ، وإن كان بعضها ينفذ اليها ويختلط بها . وقد ورد لدى أفلاطون وأرسطو حديث عن هذه الأشعار وربما أشار الحديث على قدمها وربما عرفنا من كلام أرسطو خاصة أن منها ـ كالمديح والأناشيد الدينية والهجاء والشتائم ـ ما كان اصلاً في نشأة الأنواع الأخرى .

الأناشيد Hymnes قديمة جداً ، تقترن اقتراناً شديداً بالاحتفالات الدينية

وبالأحداث الكبرى في الحياة ، وقد انبثق عنها نوع من الشعر يحتفظ بالكثير من طبيعتها ولكنه يسير في تطوره نحو شكل معين ووزن خاص لم يلبث ان يتقيد به ويصير علامته الفارقة ، فلا يأتي الا على نمط خاص هو الـStrophe يتصل بالجوقة والرقص واللازمة التي تعاد في الغناء .

ومن هنا ، من هذه النقطة ، نقطة مجيء هذا الشعر على شكل خاص يبدأ تحديده نوعاً بالمعنى الاصطلاحي جداً لدى الإغريق . « إن القدماء في تعريفهم لأنواع الشعر كانوا ينظرون الى الصنعة والشكل وخصوصاً من ناحية الوزن ، أكثر من نظرتهم الى ما يحتويه الشعر نفسه من احساسات وأفكار » . وقد تميز لدى القوم شعر بشكل معين ، لا يعرف تاريخ تميزه هذا ، ويمكن ان يتحدث عنه المؤرخون بوضوح منذ القرن السابع قبل الميلاد ، وهو يعرف في الدراسات باسم خاص هو الشعر الليري (الغنائي) ، وتعريفه أنه « شعر منظوم على أوزان بحر خاص ذو مقاطع خاصة Strophe ينظم ويُغنى ، وفي بعض الأحيان يصاحبه الرقص أيضاً »[٤] .

« كان الشعر الغنائي عند اليونانيين بمعناه الصحيح مؤسساً على دعامتين . . . هما : المقطوعة من الشعر المعروفة باسم ستروف Strophe والموسيقى ؛ وكان يضاف اليهما في بعض الأحيان دعامة ثالثة هي الرقص . . .

يحدث غالباً أن تجتمع ثلاث مقطوعات من الشعر لتكوّن مقطوعة من نوع جديد تمتاز باتساعها وتسمى المثلث . ويحتوي هذا المثلث على ستروف وأنتيستروف وإيبورد . .

كان الشعر الملحن يوقع وفقا لطبيعة القطعة الشعرية ؛ فكان يوقع تارة على الناي وتارة على المزهر او القيثارة. كان الشاعر يؤلف الموسيقى والشعر معاً او بمعنى آخر كان الشاعر هو الذي يقول الشعر ويلحنه . . . وكان هو نفسه في المعتاد ، الذي يوقع هذا الشعر الملحن . اما في حالة توقع الشعر على المزمار فانه لا يستطيع ان يقوم بعملية التوقيع في نفس الوقت ؛ ولذا ، كان يحتفظ لنفسه بالعنصر الأساسي وهو الغناء أو التلحين . . .

. . . وكان للشعر الغنائي في بلاد اليونان مقران رئيسان ؛ ومن هذين المقرين كان ينتشر في سائر الجهات الأخرى من بلاد اليونان . لقد وجد في جزيرة لسبوس Lesbos هذا النوع من الغناء الذي يغنيه شخص بمفرده مصحوباً بالقيثارة المعروفة باسم باربيتوس ؛ وكان الشعر الذي يغنى من نوع المقطوعات المحددة المعروفة باسم ستروف . وقد سميت

هذه المقطوعات سافيك Saphiques أو ألكاييك Alcaïque نسبة الى شاعرين من هذه الجزيرة اسمهما سافو Sapho وألسيه Alcée [وكلاهما من القرن السابع ق . م] إذ إنهما هما اللذان عمما هذا النوع من الغناء في هذه الجزيرة . وقد حدث كل هذا بين أفراد قبيلة الايوليان المشهورين بما فيهم من حيوية ودقة إحساس والمفطورين على قوة العواطف والتأثير الشخصي . . . أما مدينة اسبارطة فكانت اهم مركز للشعر الذي يغنيه جمع من المغنين مصحوباً بنغم الناي ومقسماً الى نظام المثلثات . لقد كانت الولائم العامة والأعياد الدينية والدنيوية تجمع باستمرار بين المواطنين في هذه المدينة القديمة التي أصبحت مقراً لقبيلة الدوريان المشهورين بالوقار والتمسك بأهداب الدين . وكان الشاعر في هذه الاجتماعات يعتبر صناجتهم الملهم .

و « الشعراء الغنائيون من اليونانيين ، على وجه الخصوص ، لم يتغنوا بإحساساتهم الشخصية فحسب ، بل بإحساسات المجتمع الذي كان يعتبرهم ألسنته الناطقة . فالشاعر بندار Pindare لا يتحدث عن نفسه إلا لماما ؛ إنه يعتبر بصفة خاصة المعبر عن إحساس المجتمع الممثل بواسطة الموسيقيين الذين يلحنون ما قيل في الانتصار على الأعداء من أشعار . بل وهناك ما هو اكثر من هذا ، فالعنصر الأساسي في هذا الشعر لا ينحصر فيما نسميه فيض الاحساس بل في قص الأساطير والخرافات المتصلة بأهل المدينة تارة وبأسرة البطل في الشعر تارة اخرى . وأخيراً إن نغمة الشعر التي تتغير بتغير موضوعاته ، لم تكن مقصورة على الإعجاب والاستثارة العميقة للاحساس فقط كما يظن ذلك جمهور الناس المتأثرين في هذا بما يراه بوالو . . . فبجانب القصائد الغرامية المعروفة باسم أود Odes التي نظمتها الشاعرة سافو . . . كان يوجد نوع آخر من الشعر يدعى هيزيخاستيك Hésychastique يمتاز بطابعه الهادىء وبعبارته المصقولة ؛ إذ لا يبدو على مظهره تجعيد إلا لماماً ، وكان هذا من نظم الشاعر بندار . . . »

ولم يكن الرومان شعب شعر وغناء فضلا عن ان يكون لديهم الستروف او ان يكون للشعر الغنائي نوع خاص ، ولكن شاعراً كبيراً من شعرائهم اعجب بالاغريق غاية الاعجاب فقلدهم في كثير من الأشياء ، ومن ذلك الشعر الغنائي ، وعرف ـ فيما عرف ـ بنظم الأود .

و « قد كان الشعر الغنائي الأوروبي [بعد الشعر اليوناني والروماني] باللغة اللاتينية قروناً عديدة .

وقد تغير بناء هذا الشعر اللاتيني خلال تلك القرون وأخذ الشعر الغنائي الشعبي بعد ذلك ينشأ في اللغات القومية تدريجياً » .

لم يخلف الأنكلوسكسون ما يمكن ان يدعى شعراً غنائياً ، ولا شك في انه قد وجد بعد الفتح مباشرة . اما في المانيا فقد كان شائعاً وكذلك الشأن في فرنسا حيث التروبادور Troubadours والـ Trouvères من القرن الحادي عشر الى الثالث عشر الذين كانوا يغنون أغاني الحب .

والتروفير هم شعراء النصف الشمالي من فرنسا ، والتروبادور هم شعراء النصف الجنوبي ، وكانوا جوّالين يشفعون الغناء بالموسيقى . وقد جاء تميزهم وجاءت أهمية شعرهم وقوته وجدته وطراوته من تأثرهم بالحضارة العربية في أسبانيا وبسلطان الشعر العربي الاندلسي . « لقد خلق التروبادور الأسلوب الحديث ، وولد الشعر الأوروبي من شعرهم . وقد اشبه شعرهم الشعر الأندلسي شبه ابنة بأمها »[٥] .

وفي مسيرة الشعر الغنائي خلال هذه القرون خفَّ اشتراط الستروف وربط المصطلح بوزن معين ، فقد يجيء على غير نظام الستروف ، وقد يفهم على انه تعبير عن الاحساس الشخصي .

وإذ خبت جذوة التروبادور وتضاءل أثرهم حيناً ، عاد تأثيرهم الى العالم الأوروبي في عصر النهضة . وكانت ايطالية سباقة في هذه النهضة وكان فيها دانتي . وبلغ يترارك مبلغ العَلَم البارز في الشعر الفني الذي امتد سلطانه الى خارج حدود بلاده وامتد معه الأثر الذي كان يحمله من نفوذ التروبادور .

وذاع الشعر الغنائي في أوروبة وكان من أعلامه في فرنسا رونسا في القرن السادس عشر ، وفي انكلترا شعراء السونت Sonnet في العصر الاليزابثي ومن بينهم شكسبير .

ويؤكد هؤلاء بما غنوا من شؤون الحب قرابتهم من التروبادور مع ملاحظة أن القرن السادس عشر يؤرخ انفصال الشعر عن الموسيقى انفصالاً نهائياً[٦] .

وخفت الغنائية في القرن السابع عشر وأصاب النوع جدب ملموس ولم يمْحُ الكثير مما نظم على انه شعر غنائي سوى الاسم ؛ ولهذا صعب ان تذكر أعلاماً او علماً بارزاً فيه يذكر الى جوار سابقيه أو لاحقيه من أعلام القرن التاسع عشر ، وكان القرن الثامن عشر قرن عقل لا يزدهر في ظله الشعر .

وعرف القرن التاسع عشر - وهو عصر الرومانتيكية - من الأعلام الكثير في كل قطر من أقطار اوروبا ، وقد فاق ازدهاره في هذه الأقطار ازدهاره في أي عصر مضى عدداً وعمقاً واتساعاً وغلبة للأنواع الأخرى . بل إن لفظة « غنائي » غيّرت معناها في هذا القرن شيئاً فشيئاً فصارت تطلق على قصائد ذات موضوع شخصي على وجه الخصوص ، وهي إذ تبتعد في شكلها عن الشعر الغنائي التقليدي تبقى بسيطة ومباشرة ، ويظل الـTon الغنائي ممثلاً بتوتر عاطفي . وإذ اختفى ارتباط النوع بالموسيقى لم يعد الشكل السترو في شرطاً ، وصار الناس يسمون غنائياً كل قصيدة من الشعر لا تنتسب الى نوع شعري محدد »[٧] .

وفي هذا الجو ابتعد التعريف القديم الذي يحدد مصطلح النوع بشكل معين من النظم وحل محله تعريف يقوم على روح الشعر او على « التعبير عن الاحساس الشخصي » « فلقد اتخذ الرومانطيقيون انفسهم موضوعاً لشعرهم ؛ فوصفوا لنا سرورهم وآلامهم وقد استنتج الناس من ذلك . . . ان الشعر الغنائي شعر شخصي ، بمعنى أنه اعتراف او إفضاء بما يخالج النفس في نظم الشعر » .

واقترن الشعر الغنائي في هذا القرن بشعراء خرج مجدهم عن حدود بلادهم وزمانهم فصاروا جزءاً من التاريخ العالمي ، من هؤلاء كوته وشيلر ، روذزورث وكولردج وشيلي وكيتس وبايرون ، ولامرتين وميسه وهيكو . . .

ولا نقول ان هؤلاء جنوا على النوع أو أساءوا الى تعريفه وأخطأوا فيه[٩] وإنما نقول إنهم نقلوه الى مرحلة جديدة وإننا يجب ان نتنبه إلى مفهوم الشعر الغنائي في مراحله التاريخية لدى الاستعمال حتى عندما تخلط الدراسات الحديثة بين هذه المراحل وتعمم المتأخر على المتقدم فلا تحد الغنائي القديم بالستروف مثلاً ، وتنظر الى الأنواع العديدة التي كانت قائمة على وجه مستقل لدى الاغريق من غير الملحمي والدرامي والتعليمي على انها نوع واحد هو الغنائي . وهكذا صارت - مثلاً - تدرس تحت هذا النوع المعروف بالأجـي Elégiaque وهو الأناشيد الحزينة قيلت أولاً في الرثاء ثم في الغزل والايامبي Iambique وهو شعر ذو وزن ثلاثي يغلب أن يقال في الغضب والشتم والساتيري Satirique وهو الهجاء . وكان لليونان هجاء قيل في عدة مناسبات ، ولكن الرومان يرون ان هذا النوع الشعري من ابتكارهم ويفخرون بذلك ، ومعنى

الابتكار هنا أنهم هم الذين ربطوه ببحر خاص .

ويسير التاريخ يوسّع المصطلح ويكثّر ما يقع تحته بمقياس أساس هو قيامه على إعراب الشاعر عن إحساسه الشخصي مباشرة ، مع ملاحظة ان هذا الاحساس لا يعني بالضرورة الاقتصار على الفردية ، وإذا كان الاتساع الى المعنى الاجتماعي قد وقع حتى في العهد الاغريقي ، فانه ظل كذلك وراح يشتد ويتصل بالسياسة والثورة والاصلاح الاجتماعي ومقارعة الطغيان ، ويزداد شدة ما اقترب الشاعر من مجتمعه وأحس بواجبه نحوه وحمل رسالة من اجله ، وقد حدث شيء من هذا ، وعلى وجه بارز لدى شعراء من القرن التاسع عشر بلغوا في العاطفية والاحساس الشخصي شأواً بعيداً ، يكفي ان تشير منهم الى الرومانتيكيين أنفسهم . وإذا حدث ارتداد عن هذا لدى شعراء دعوا الى الموضوعية والفن للفن والعناية بالشكل والتأنق الطويل في اخراج الاثر القصير اخراجاً منمقاً مترفاً قصد صاحبه الى ضغط عاطفته قصداً . . . فان ذلك لم يخرج هؤلاء الشعراء ـ من أمثال لكونت دليل ممن عرفوا بالپارناسيين ـ عن الشعر الغنائي . ثم إن موجتهم لم تدم طويلا ولم تكن غامرة ، فلم تلبث أن عادت الحياة الى الشعر ، وعاد الشاعر الى عالمه الداخلي على وجه أكثر تعقيداً وأشد ثورة لتأتي القصيدة مترفعةً عن « الجفاف » البارناسي ، بعيدة عن الصخب والخطابية الرومانتيكيتين ، معتمدة الهمس والايحاء وان تدل اللفظة منها على عوامل متشابكة تجرها الى غير قليل من الغموض ، ويشتهر في ذلك شعراء كبار مثل بودلير ورانبو وتقوم عليه حركة خاصة عرفت بالرمزية .

ويبدو لعدد من الرمزيين ان الأوزان التقليدية للشعر لم تعد تحتمل التعبير عما في أعماق النفس أو انها لا تساوقها لأنها بمثابة قوالب جاهزة على حين يجب ان يكون لكل حالة خاصة وزن خاص يناسب حركة الانفعال .فخرجوا ـ بذلك ـ على القافية ، مرة وعلى البحر مرة وعليهما كليهما مرة فكان ان نشأ ما عرف بالشعر الحر ترجمة لـVers Libre .

ثم جاءت موجة السيريالية فنزلت بالشعر الى العقل الباطن وقصرته على عالمه وما يعج به هذا العالم من احلام ورغبات مكبوتة ، ومن هذيان يأخذ طريقه طبيعياً إذا ما أغفى العقل الباطن أو خدر ، ولم يعد للبحر والقافية وأي وزن تقليدي مكان او معنى .

تستقطب هذه الحركات الشعر الغنائي ويستقطبها ، وتظهر فيه صفاتها البارزة على احسن ما يمكن ان يكون منها في الأنواع الأدبية الأخرى . . .
وهي إن سارت او توقفت او تغيرت فالشعر الغنائي بصفته التي صارت أساساً فيه قائمة ،

وكل ما في الأمر ان يحدث تغير في الشكل او المضمون او الحدة ، وإذا تغير قوم أو بلد فان التغير قد يمتد الى بلد آخر وقوم آخرين .

وسيظل الشعر الغنائي في تطور شأن كل شيء في الحياة ، وتبقى الذاتية في قاعدته ، والذاتية تعني ـ أول ما تعني اذ تطلق ـ ذات الشاعر الذي يعرب عنها شعراً مباشراً تراه وراء حروفه ، وتحس بما عانى هو وبما يعتمل فيه من عاطفة ويراوده من خيال ويضطرب من فكر ، إنه لايني يقول : أنا . . . أنا . . . أحببت ، كرهت ، فرحت ، حزنت . . . رأيت ، لا أرى . . . فالقصيدة هي الشاعر وحده فيما لقي ، وكأن هم الشاعر الخاص كل ما في الدنيا وكأن لم يكن عالم خارج دنياه الخاصة في حالته الخاصة .

وهذا الذي تعنيه الذاتية ـ اول ما تعنيه ـ صحيح حتى لقد ربطت الذاتية ـ وربط معها الشعر الغنائي بالفردية ، ولكنه ليس كل شيء وكل ما تعنيه الغنائية . وليس المقصود بهذا التعقيب ما يقال احياناً إن ذاتية الشاعر تمثيل لذوات الآخرين ، وإنه حين يعبر عن تجربته الخاصة به عندما يطمئن أو يقلق . . إنما يعبر للآخرين عندما يمرون بمثل ما يمر، وللآخرين عندما يرون نفوسهم في نفسه . إن هذا يقال، وهو صحيح في أحيان كثيرة، ويذكر ـ عادة ـ بصدد الدفاع عن ذاتية الشعر الليري ، ولكن المقصود الأوضح والأتم الذي هو واقع وليس دفاعاً ، هو ان ذاتية الشاعر الغنائي تتسع عندما تندمج في المجموع الذي يعيش فيه الشاعر ، عندما تكون تجربته جزءاً من تجربة كبيرة فيرى نفسه في قومه الأدنين او الانسانية كلها ، ويرى قومه القريبين او البشر كلهم في نفسه . وهذا ممكن وحاصل فعلاً ، منذ عهد مبكر وعلى مر الزمن ، وربما كان سيره في التاريخ على هذا المنوال ملحوظا ، ولنتذكر بندار . . .

وكان في كل عصر شعراء غنائيون من هذا النوع تتفق فرديتهم مع المجموع ، وتتسع تجربتهم ويمتد أفقهم ويبعد نظرهم ، ويشاركون في الاجتماع والسياسة والحرب والسلام . . . والفلسفة ، وقد وجد هؤلاء حتى في ظل الرومانتيكية التي تتسم أول ما تتسم بالفردية .

وشهد القرن العشرون تنوعاً كبيراً في الشعر الغنائي شكلاً ومضموناً ، وعرفت السياسة منه اعلاماً لم يلبثوا ان صاروا عالميين لما اعتنقوا من افكار وأذاعوا من مبادىء وقدموا من خدمات ولقوا من أذى ، ومن اولئك مايا كوفسكي ، الوار ، أراكون ، لوركا ، نيرودا ، ناظم حكمت . . . فهؤلاء واضرابهم شعراء غنائيون من طراز عال .

وذاع « الشعر الحر » وتبناه شعراء كبار وساد حتى غلب على الموزون المقفى ، والشعر الحر نشأ في احضان الشعر الغنائي وظلت الغنائية أبرز حدوده ، وتقرر في الوسط الأدبي العالمي ما عرف بقصيدة النثر من الشعر الغنائي كذلك .

وهكذا يحتل الشعر الغنائي عالماً واسعاً جداً لم يعد مضمونه في أذهان الناس مقصوراً على التجربة الخاصة بالمعنى الضيق وإنما صار مألوفاً ان يتسع للوطن والمجتمع والأمة والانسانية جمعاء ، ولم يعد مرتبطاً بشكل خاص ، بل بلغ من التعدد بحيث لم يبق مجال للتحديد الا ان نقول انه ليس درامة وليس ملحمة ، وإذا علمنا ان الملحمة تضاءلت ولم يعد لها كيان مهم ، بقي فارق الشعر الغنائي الأساس انه ليس درامة . علماً ان من القصائد البليغة ما مزج فيها اصحابها ـ الكبار ـ الغنائية بنفس ملحمي او درامي ، وعد النقاد ذلك فضيلة ودليل عمق . فتهاوت ـ بذلك ـ النظرية القديمة التي تبناها القرن السابع عشر على وجه الخصوص في الفصل التام بين الأنواع ؛ وانتصرت النظرة التي دعت الى المزج وقد بدت بوادرها في القرن الثامن عشر ثم تبناها القرن التاسع عشر ممثلاً بالرومانتكيين . بل لقد استحالت « الغنائية » صفة اكثر منها نوعاً ، صفة خلاصتها الحماسة والانفعال الشخصي ، وهذه قد تكون في نوع خاص هو الشعر الغنائي وقد تضعف في هذا النوع نفسه ، وقد تكون في أنواع اخرى فنجد منها شيئاً في الملحمة أو الدرامة ويكون محموداً مرة وغير محمود مرة بمقدار تمكن الشاعر من استعمال القدر المناسب في الموقف المناسب .

لقد استحالت الغنائية روحاً فحيث وجدت كان الكلام شعراً ولو لم يكن موزوناً مقفى ولم يصطلح قوم على انه من الشعر ، انه قد توجد في النثر ويكون النثر عند ذاك شعراً او موصوفاً بالشعر وان لم يكنه .

على أن انسان القرن العشرين ، ومنذ أواخر القرن التاسع عشر يضيق بالعاطفة الطاغية على كل ما سواها وبالانفعال المنطلق دون رابط وقد يرى ذلك غير لائق به ، وطالب بشيء من ضابط وبقدر من الذهن ومن هنا قد يعد الغنائية ـ حيث وجدت ـ نقصاً .

وتسأل : ماذا عن الشعر الغنائي عند العرب ؟ ويكون الجواب مفهوماً : الشعر العربي كله غنائي . ولم يكن بالعرب إذ يقولون : شعر ، ويتحدثون عن الشعر ، حاجة الى وصفه بصفة نوعية ، لأن ـ كله ـ لديهم نوع واحد ، فلم تكن هناك ملحمة ولم تكن

تراجيدياً او كوميدياً او مسميات مختلفة لأنواع مختلفة .

ولابد ان تكون بداية الشعر العربي بعيدة لأنه ـ كما رأينا ـ قرين لفطرة الشعوب ولأوائل وسائل التعبير لديها . ولا يمكن ان يكون هذا الذي وصل الينا على انه شعر جاهلي ولا يكاد يمتد الى أبعد من مئة وخمسين سنة قبل الاسلام هو اقدم الشعر العربي ، لأن هذه القوة التي هو عليها إنما نشير الى تطور سابق طويل .

ولا يبعد ان يكون الشعر الأول مغنىً ومصحوباً بآلة موسيقية ولكننا لا نملك الدليل القاطع والحديث المتواتر، وإنما هو قياس تفرضه طبيعة الأشياء وماعلمنا من شأن الأمم في بداياتها الشعرية . ولدينا من المخلفات القليلة ما يجعل الزعم مقبولا وجيهاً ، فكلمات من طراز أنشد وينشد وإنشاد تشير الى ضرب من الغناء ، بل ان غنى يغني غناء مفردات عربية قديمة ولا يمكن ان يكون غناء ولا يكون بشعر أو شيء من الشعر ، كما لا يكون غناء من دون موسيقى او شيء من الموسيقى وفي وصف « الأعشى » بصناجة العرب إشارة الى ذلك . والصناجة من الموسيقى .

وتوطد الشعر في « الجاهلية » وكان له تقليد وأعلام واتجاهات ، ثم سار كما هو معروف في تاريخ الأدب على مر العصور بين ارتفاع وانخفاض وتضييق وتوسيع وزيادة في امر ونقصان في آخر . ويقول باحث في مادة الشعر الغنائي في احد المعجمات الفرنسية : « إن الازدهار الأكبر للغنائية العربية . . . معاصر للقرون الوسيطة الأوربية . ومنذ عصر ما قبل الأسلام، في القرن السادس للميلاد ، ظهرت على شكل قصيدة . . . أشعار عديدة حربية او غرامية جمعت في المعلقات السبع . . . ، وبين الشعراء الأكثر شهرة في هذا العصر ، يمكن ذكر امرىء القيس ، طرفة ، النابغة . وتقع ما بين القرن الثامن والقرن العاشر قمة الشعر الغنائي . . . مع أبي نواس وأبي تمام ـ الذي جمع المختارات الغنائية المهمة في « الحماسة » . وسارت الموجة حتى بداية القرن الثاني عشر مع المتنبي (القرن العاشر) وأبي العلاء المعري (القرن الحادي عشر) . .[١٠] » .

وما بنا حاجة الى المعجم الفرنسي في الحديث عن الشعر العربي ، ولكننا استشهدنا به لأننا بصدد مصطلح غربي طبقناه ـ ونطبقه ـ على الشعر العربي . وإلا فلم نعد نجهل تطور الشعر منذ الجاهلية ولا اهم أغراضه وما جرى له من بؤس ونعيم . . .

ونظر هذا الدارس الغربي فيما كان في أسبانيا من شعر وفيما كان في فرنسا على وجه

الخصوص من شعراء الجنوب الذين عرفوا بالتروبادور فرأى أنّ غنائية هذا الشعر متأثرة إلى حد كبير ـ بغنائية الشعر العربي .

ومن يدري ، فقد تؤدي وقفة طويلة عند « الموشح » الأندلسي الى موازنة بينه وبين الشعر الغنائي الغربي بالمعنى النوعي الدقيق إذ كان يعتمد الستروف . فالموشح ـ كما هو معروف ـ نمط خاص على أوزان خاصة وهو ينظم في الأصل ليغنى مصحوباً بالموسيقى . ويمكن الاستنتاج ان « الموشح » هو النوع العربي الغنائي بالمعنى الاصطلاحي .

أما بالمعنى العام فالشعر العربي كله ، وفي خير ما فيه ، غنائي (وجداني) ، ولا غرو ان قالوا : الشعر مشتق من الشعور ، يقصدون شعور الشاعر عندما يتأثر شخصياً فيعبر عن شعوره بكلام موزون مقفى .

الشعر العربي ذاتي ، فردي ، تبرز فيه شخصية صاحبه بروزاً شديداً ، يقابل السامع ـ والقارىء ـ بضمير المتكلم وفي حماسة ولهجة تغلب عليها الخطابة والوضوح ، فيعرض على الناس عواطفه عندما يحب او يكره ، وعندما يحزن او يفرح ملونةً بخياله الخاص المصاحب .

وتميَّز ، منذ الجاهلية ، كل شاعر بميزة متصلة بمزاجه وبيئته وبالدافع الذي يستثيره ، فقالوا : امرؤ القيس إذا ركب ، والأعشى إذا طرب ، والنابغة إذا رهب . . . وقالوا : قواعد الشعر أربع : الرغبة والرهبة والطرب والغضب . فمع الرغبة يكون المدح والشكر ، ومع الرهبة يكون الاعتذار والاستعطاف ، ومع الطرب يكون الشوق ورقة النسيب ، ومع الغضب يكون الهجاء والتوعد والعتاب الموجع . . .

وهكذا حدت اتجاهات الشعر وعينت أغراضه ، وكان في تبويب ابي تمام شاهد على هذه الاتجاهات والأغراض ، وكانت التفاتة بارعة أن عني بالحماسة عناية بالغة .

ان تجربة الشعر العربي توضح النوع الغنائي وتضيف اشياء كثيرة يدركها من ينظر فيه و في كتب الأدب والنقد . . .ونظرة الى فهرس كتاب « العمدة » تبين أموراً كثيرة منها أهمية هذا الشعر في المجتمع العربي ، والمقلون والمكثرون ، وطبقات الشعراء ، والمطبوع والمصنوع ، واللفظ والمعنى ، والقدماء والمحدثون . . .

وكان تطور الشعر العربي ضمن تطور النوع الواحد ، وتميز الشعر الذي قيل في الحجاز في العصر الاموي وعرف بالعذري ، بالعاطفة الشديدة الحزينة ، وشهد العصر

العباسي الأول عناية كبيرة بالبديع استثارت الناس بين مؤ يد ومفنّد ، ووجد المتنازعون في أبي تمام والبحتري أنموذجين يوضحان مقاصدهما ، فالبحتري شاعر الطبع ملازم لعمود الشعر ، وأبو تمام شاعر البديع والعقل خرج بذلك عن العمود . . . ثم كان المتنبي أنموذجاً آخر ، والمعري انموذجاً آخر . . . ويكون كل شاعر كبير عالماً خاصاً في إعرابه عن تجربته ضمن العالم العام والنوع الواحد . وكل ما قلنا منذ الجاهلية ، في مختلف الأغراض وعلى تباين الأمزجة والعصور . . . شعر غنائي ، ومنه ما يأتي على هيأة البيت الواحد والبيتين والأبيات ومنه ما يأتي مقطوعة ، ولكن الوحدة السائدة هي القصيدة ، وقد تطول فتقرب من مئة البيت او تتعداها . ولا يخرج هذا الشعر عن بحور محدودة حصرها الخليل بن احمد الفراهيدي وسمى علمها العروض ، والأبيات والقصيدة تتبع بحراً واحداً وقافية واحدة (وللقافية علم خاص بها) .

الشعر الغنائي يقوم على العاطفة ، وعلى هذا جل الشعر العربي ، فماذا تقول في شعر يغلب عليه العقل كما في شعر زهير والمتنبي والمعري . . . ؟

نقول انه شعر غنائي حتى إذا كان حظه من الانفعال العاطفي ضعيفا . ومثل ذلك ما قيل في وصف الأشياء وفي الزهد . لأن المسألة هنا ليست مسألة نوع أدبي وانما هي مسألة ضعف وقوة في الشاعرية او الانفعال او الصورة ، وقد استطاع المتنبي ان يهيء للعقل درجة عالية من الغنائية .

ولكن ، اذا طغى العقل ، واستحال الشعر نصائح وتعاليم ومواعظ أمكن اخراجه من النوع الغنائي ودفعه الى التعليمي . ومع هذا ، بقي لدى الغربيين وغيرهم ضمن الشعر الغنائي .

ولم يكن الشعر العربي فردياً فقط ، ففيه ، ومنذ وقت مبكر من الجاهلية ، ما كان جمعياً تلتقي فيه ذاتية الشاعر بقبيلته ودينه وأمته ، وقد تتسع لضُروب من الانسانية عامة . ولا غرو ان رأينا القبيلة تفرح اشد الفرح عندما ينبغ فيها شاعر ، كأنها تجد فيه معبراً عن مثلها ، ومدافعاً ومهاجما . وهذا ما حدث . ولنا في معلقتي عمرو بن كلثوم والحارث بن حلزة دليل . وقد قال القدامى : « الشعر ديوان العرب » وقالوا : « كان الشعر في الجاهلية عند العرب ديوان علمهم ومنتهى حكمهم به يأخذون واليه يصدرون » .[١١] . ونجد في شعر أبي تمام والمتنبي دليلا آخر ، اما المعري فكان أوسع شعرائنا أفقاً في هذا الباب .

هذا الشعر كله ـ مع اجتماعيته ـ غنائي لأنه يظل قائماً على الحماسة المباشرة يواجهك الشاعر فيه بضمير المتكلم (او المتكلمين) ويطالعك في حروفه .

انه شعر غنائي ، أما الجاف منه ، الضعيف الموسيقى المتكلف ، فهو غنائي أيضاً من حيث المعنى « الرسمي » للنوع .

وخفت صوت الشعر العربي منذ أواخر العصور العباسية ، وانتابه الوهن في كل شيء وسار من رديء الى أردأ ، ومن جاف الى أجف ـ فهو في جملته غنائي ضعيف يسيء الى المعنى الصحيح للغنائية ، وأين الغنائية ـ فيما تتسم به من انفعالية وقوة شخصية ـ في تلك الصناعة اللفظية والأغراض التافهة !

ثم كان عصر النهضة العربية وبدأ الشعر يستعيد قوته ويستعيد غنائيته الحقيقية . واقترنت النهضة باتجاهين بارزين ـ غير ما هو معروف جيداً من أمر الغزل والفخر والأغراض الاخرى ـ في السياسة والاجتماع . وهذان الاتجاهان لا يخرجان أصحابهما عن النوع ، لأنهما توسع بالفردية ، وامتزاج ذاتية الشاعر بذاتية مجتمعه وقومه . ولكن الذي حدث ان كثيراً من الشعر الوطني والقومي والاجتماعي كان قريباً من المواعظ والنصائح والخطب والنثر ، ولم يغنه الانفعال الصادق ـ او المتكلف ـ ومن هنا أمكن اخراج هذه الكمية من الشعر خارج دائرة الشعر الغنائي ـ والاخراج اختياري . وسلم من المجموع شعر يحقق درجة عالية من الغنائية نضج ، وبلغ أعلى مستوياته على يد الجواهري .

ثم وصلت الى العرب المحدثين اشياء من تجارب الغرب في مذاهبه الأدبية ، فكان منهم من تأثر بالرومانتيكية ، ومنهم من تأثر بالرمزية او السريالية ، وفي تأثرهم هذا ، ولعوامل مختلفة ، فكروا بالتخفف من القافية الواحدة ، ومنهم من فكر بالتخلص من البحور الموروثة بدعوى التجديد والانتفاع بما حقق الغرب وتوفير اكبر قدر من الحرية للشاعر ، ثم كانت مسألة الشعر الحر في أسبابها الغربية والشرقية على اساس انقاذ الشاعر من القيود وانقاذ الشعر من القوالب الجاهزة . وكان هجوم على البحر والقافية وعلى ما سمي العروض الخليلي والقصيدة التقليدية التي سموا شعرها بالشعر العمودي . ووجدت الدعوة استجابة لدى الشباب بوجه خاص ، وتمخضت عن شعراء نالوا مكانة وشهرة ولم يكن الشعر الحر حراً بمعنى الكلمة ، واستقر اكثر ما نظموا عليه على التفعيلة وزنا .

ومنهم من لم يكتف بهذا ومضى الى ما عرف بقصيدة النثر (واكثر من يذكر في هذا الباب محمد الماغوط) .

والشعر الحر العربي كالشعر الحر الغربي غنائي وجداني يوفر شرط الغنائية بالذاتية وبروز شخصية الشاعر في حروفه إزاء القارىء او السامع ، فشعر السياب مثلا غنائي ، وهو في الجيد منه أنموذج في الغنائية .

اما الرديء من هذا الشعر الجديد القائم على الافتعال والادعاء مما يزاوله ضعاف المواهب المستسهلين للأمر فشأنه شأن الشعر العمودي المفتعل الضعيف أي انه يبقى ظاهراً في النوع الغنائي وان لم يكن منه حقيقة .

بل ، حدث ان المفهوم الحديث للشعر تغير ـ تبعاً لمفهوم غربي ـ فصار يهاجم الغنائية ويعيبها ، فلم يعد الشاعر او القارىء ، أو الناقد يرتاح الى الحماسة الطاغية والفردية الحادة والانفعال الساخن ، لأن المطلوب ان يكون الشاعر الحديث أرقى من ذلك وأدخل في الخلق المتمدن المعاصر فيحكم عمله في هدوء ويمنحه حظاً من الفكر ـ ولا يخرج ـ بالطبع ـ هذا الشعر عن النوع الغنائي .

وكثيرا ما يقع نقاش يخرج عن حدوده أحيانا بين انصار الشعر العمودي (القديم ـ التقليدي) والشعر الحر (الجديد) . ومثل هذا الصراع يقع في كثير من الأحيان ، وقد فرض للشعر الجديد مكانا ، ولكنه لم يقض على الشعر القديم ـ فالشعران قائمان ـ وكلاهما ـ فيما يتصل بموضوعنا ـ من النوع الغنائي في حدود اعرابهما عن تجربة الشاعر اعراباً مباشراً على لسانه .

وما زال الأمر كذلك في الغرب كما هو في الشرق ، تتناوب عليه الصفات التي تفرضها العصور والحضارة والأمزجة ، ويبقى الجوهر الذاتي تزيد فيه نسبة الانفعال او تنقص دون ان يمحى لأنه في الصميم من الجوهر حتى بلغ بالنقاد الغربيين ان يروا الغنائية حيث يرون انتشار شخصية الأديب في أدبه ويرون ما تشيع هذه الشخصية من حرارة وحماسة وألوان ، وليكن ، بعد ذلك ، الكلام مما اعتاد الناس ان يسموه الشعر لوزنه وقافيته أو ما صاروا يسمونه شعراً وهو شعر حر أو قصيدة نثر أو ما كان نثراً بمعنى الكلمة . وقد قالوا عن كثير من نثر جان جاك روسو ممثلا « بالاعترافات » و « الاحلام » إنه غنائي ، وانه شعر يقصدون « غنائي » لأن الغنائية بسبب من عراقتها وشيوعها في شعر الأمم كلها ، صارت تعني الشعر أول ما تعني ، وصارت مصطلح الشعر من دون وصف بنوع . ان نثر جان جاك روسو هو الشاعرية ، ولا يحول غياب الوزن والقافية دون وسمه بالشعر ، والغنائية ، لما فيه من شخصية الكاتب وانفعاله المباشر بالاحداث والطبيعة ،

ولا غرو أن عد روسو رائد الرومانتيكية في الأدب الغربي ، وان اتخذه الشعراء الرومانتيكيون قدوة ومحط اعجاب لا ينتهي .

وعاد الناقد الغربي يجد الغنائية في نثر هو ابعد عن زمن جان جاك روسو ، فرآها ـ قبله ـ في « مائدة » افلاطون ، و « أفكار » باسكال ومواعظ بوسوه ، ورآها ـ بعده ـ لدى شاتوبريان وميشله وغيرهما ممن اتصل بالحركة الرومانتيكية من قريب او بعيد .(١٢) .

وانتقل توسع الغربي بالمصطلح الى العالم ، ولا تعدم بين نقادنا المعاصرين من يستعمل الغنائية بخاص مزيتها من بث الذات مباشرة في الأثر الأدبي ، ويطلقها بذلك على الشعر والنثر . . . وانتقل إلينا ـ كذلك ـ موقف الناقد الغربي الذي ضاق ذرعاً بالغنائية الطاغية وما شاع فيها من انفعال حاد وصحبها من حماسة حارة ولازمها من قلق ورخاوة وسوداوية (كما هو الشأن لدى الرومانتيكيين) ، فراح يقاومها ويعدها عيباً في الشعر فضلاً عن النثر ، ويدعو الى ضغطها بالموضوعية وتخفيفها بالذهن . . . وبإدخال أصوات اخرى مع صوت الشاعر وبتوسيع عالمه وتعقيده ليكون مع الغنائية شيء من الدرامية وشيء من الملحمية .

أما محاربة الغنائية إطلاقاً فغير صحيح وغير ممكن . . . لأنها في الصميم من الشعر . . . والإبداع اللفظي . والمسألة بعد ذلك ، مسألة الخروج بها من البدائية الى ما ينسجم والحضارة والمجتمع الحديث . . . وانك لواجد شيئا من الغنائية في الملحمة وشيئا منها في الدراما . .

وستظل اللفظة حية تتطور ، ويصعب ان يخرجها التطور عن صلتها ـ أية صلة ـ بالذات .

المراجع والهوامش

(١) عندما اطلع المثقف العربي على أدب الغرب ، منذ القرن التاسع عشر ، ورآه أنواعا ، وجد نفسه ملزماً أن يوجد الفاظاً عربية يترجم بها هذه الأنواع ، وأن ينظر في شعره الذي توارثه ليجد مكانه بين هذه الأنواع . وقد أدرك ان الشعر العربي (كله) ينطوي تحت ما عرفه الغرب بالليري ، وبقي ان يوجد اللفظة المناسبة ، فكان من ذلك ما فعله روحى الخالدي في كتابه « تاريخ علم الأدب عند الافرنج والعرب وفكتور هوكو » الذي ظهرت طبعته الأولى في القاهرة ، الهلال ١٩٠٤ (وطبعته الثانية ١٩١٢ . .) وقد سماه الشعر الموسيقي ، تنظر ص ١ - مثلا . وكذا فعل سليمان البستاني في مقدمته على ترجمته الالياذة ، القاهرة ، الهلال ، ١٩٠٤ ، ص ١٦١ . ولم يكتسب الاستعمال قوة ، فقد سادت الترجمة بالغنائي ، وتجد من أمثلة ذلك الزيات ، طه حسين ، مندور ، محمد غنيمي هلال . . .

واستعملنا « الوجداني » على أساس ما يتسم به هذا الشعر من تأثر داخلي ، عاطفي ، وعلى ان هذا معنى كلمة وجدان . وربما كان أحمد ضيف أول من استعمل هذه اللفظة (الوجداني) - مقدمة لدراسة بلاغة العرب ، القاهرة ١٩٢١ ص ١٤ ، ٣٨ .
ومن الأساتذة من لم يرتض كلمة « الوجداني » على أساس ان الوجدان « هو الوازع الخفي الذي يدعونا الى الخير ويصدنا عن الشر . . . هو الشعلة المقدسة . . . هو الضمير . . . أيجوز في رأيك ان يكون هذا الوازع القدسي مصدراً للهجاء والتشبيب ووصف الخمر . . . ؟ » - الدكتور محمد مهدي البصير في « سوانح » ج٢ ، بغداد ١٩٧٦ ص ١٧٢ - ١٨٥ .
كما يمكن أن نضيف ان الوجدان بهذا المعنى قد يكون متأخراً فإذا كان من الوجد او ما يقرب منه فالأولى - اذا كان ولابد - أن يسمى الشعر الوجدي ؛ وإلا فالوجدان في الأصل مصدر وجد يجد ضالته . . . ومن وجد عليه في الغضب . . . موجدة ووجدانا . . .
ينظر في دلالتها الغربية : نظرية الأنواع الأدبية لفنسن ١/ ١٢٣ - ١٦٠ ، الفن والأدب لهوريتك ٤٣ .
Bénac ,115-115; Suberville, 336-351; Dic ., 517; **Princeton**,460-471 ...Boileau, Chant ,II ...

(٢) بحكم فطريته ومقتضيات الحكم المنطقي في الحال . ولكنك تجد عدداً من الدارسين ينصون على أن الشعر الملحمي أسبق منه ، والأمر غير معقول إذا عرفنا ما يحتاج اليه الشعر الملحمي من بناء قصصي . . . ولكنه يجد مجاله اذا كان المقصود ببدء تأريخه بيوم استقر واطمأن وارتبط بوزن خاص وتقاليد معينة . كما المنظر في ذلك الى تاريخ الانواع الشعرية لدى الاغريق .
وممن قال بسبق الملحمي على الغنائي : فنسن في نظريته « الانواع الادبية » وSuberville وBénac . . . واضطرب الدكتور محمد مندور في كتابه « الأدب وفنونه ١٤ ، ٥٥ .
(٣) ينظر و .Dic ، قصة الأدب في العالم .
(٤) هذه الفقرة وما يليها من فقرات « مقوّسة » عن فنسن ، نظرية الأنواع . وتنظر المراجع الأخرى للزيادة والتفصيل والتأكد . وينظر عن الـTroubadours المعجمات الأدبية والموسوعات والكتاب الخاص الصادر في سلسلة :
Que Sais-je? 422 Troubadours par J. Laffitte-Houssat.

(٥) Suberville, 352-353

(٦) Dic. ,517

(٧) Dic. 11, 2436

(٨) فنسن - نظرية . . . ، ١/ ١٢٤ - ١٢٥ .

(٩) كما قال فنسن . . .

(١٠) Dic., 518.

(١١) محمد بن سلام ، طبقات فحول الشعراء ، ط ٢ ، ١/ ٢٤ ـ ومما يذكر من المصادر بشأن ما ذكر هنا عن الشعر العربي : دار الطراز في عمل الموشحات لابن سناء الملك ، قواعد الشعر لثعلب ، نقد الشعر لقدامة بن جعفر ، الموازنة للآمدي ، العمدة لابن رشيق . . . ولا ننسى الحماسة لأبي تمام . . . وكتاب الدكتور احمد احمد بدوي : أسس النقد الأدبي عند العرب . .

(١٢) Dic 336



٤ ـ الشعر الملحمي

الملحمة ترجمة عربية حديثة للكلمة الاغريقية epos وعن الإغريقية كانت الكلمات الأوروبية ، الفرنسية épopée والإنكليزية **epic** وأكثر ما ترد في الانكليزية صفة . . . وهي تعني في الأصل أن تروي وتحدث وتقص ، ولا بد من ان تكون الرواية هذه قد اقترنت مبكراً بموضوع البطولات . . . وانها تبنت الشكل الشعري فاستحالت مصطلحاً أدبياً يعني نوعاً أدبياً (شعرياً) بعينه له معالمه وأمثلته وأعلامه ولا يطلق الا بشرائط خاصة . وقد تجسمت هذه المعالم والشرائط في ملحمتين إغريقيتين هما : الإلياذة والأوديسة[١] (يضطرب الباحثون في تحديد زمانهما ما بين القرن الثامن وأوائل العاشر قبل الميلاد) .

وأهم ما تدلنا عليه الملحمتان في تحديد المصطلح :

أن الملحمة شعر ، وهي قصيدة تقوم على السرد القصصي ، تبلغ من الطول آلاف الأبيات ، وتتضمن حادثة بطولية خارقة وقعت فعلاً في تاريخ سابق على النظم فدخلت في تقاليد الشعب وأمجاده وأناشيد شعرائه وحكاياته وأساطيره وأقصى خياله ورسم المثل الأعلى للشعور القومي ، ويتناقلها جيل عن جيل لأنها تستحيل رمزاً لعواطف جماعية ضخمة من وطنية وانسانية ودينية .

ويشترك في انجاز العمل الضخم الجبار قوى من وراء الطبيعة ويحتل الآلهة ـ بأسمائهم ـ مكاناً بارزاً ، فهي تقدم وتؤخر ، وتحب وتكره ، وتغضب وتحقد . . . وكأنها نماذج متطرفة من البشر ويجري كل ذلك في بساطة وسذاجة متسماً بالعجيب المدهش[٢] الذي يعكس تفكير الشعوب في طفولتها والعقل قبل ان تكون لديه الموازين المنطقية .

ويتلقاه السامع ـ أو القارىء ـ على شكل موضوعي أي انه لا يرى الشاعر ـ من يكون ـ وراء الكلمات ولا يحس له أثراً ولا يقع منه على اسم أو ضمير يعود عليه . . . وإنما

هي احداث جسام تجري ومخاطر وبطولات ، وآلهة تتدخل فهي قائمة قاعدة مع الأحداث وعليها . . . ولم تكن الأحداث احداث الشاعر نفسه .

إن الشاعر يتلقى الحدث التاريخي الضخم وقد استحال اسطورة ومثلا لجماعة ، فيعمل ـ بما أوتي من موهبة خاصة ـ على تهذيبه وتشذيبه فيحذف شيئا ويزيد شيئا دون ان يخل بطراوة خياله ومثارات دهشته وإنما يسهم في البناء والمحافظة على الوحدة وتسلسل الحدث ـ أو الأحداث ـ بين العرض والعقدة والحل . وهو إذ يختفي موضوعياً وراء الكلمات فانه لا ينسى أن يضمن أثره ، منسوبا الى نوع معين من المواقف ومن احوال شخوصه ، على الغاية من « الغنائية » او الدرامية ويرسل على لسان هؤلاء الشخوص كلاماً هو أحياناً في الذروة من الخطابة والخطابية .

كل ذلك في لغة عالية ونسج بارع وتراكيب متينة أو فيما يعرف بالاسلوب السامي او الشريف لا يلبث ان يصبح مثلا اعلى ومضرباً للأمثال في التركيب وفي الصور البلاغية التي تمنح الفكرة قوة تعبيرية خاصة تخرج السامع ـ أو القارىء ـ من الواقع وترصع النهج الوصفي بزينة أخّاذة .

والملحمة في كل ذلك من الطول الخارق تلتزم بحراً واحداً هو في الالياذة والأوديسة السداسي التفعيلات hexamètre والطبيعي أن يأتي الشعر الغنائي قبل الشعر الملحمي في كل مكان يتهيأ له هذان النوعان من الشعر ، وفي بلاد الاغريق كما في بلاد غيرها لما يقتضي بناء الملحمة من طول الوقفة وطول الصبر ، ولأن الشعر الغنائي لا يزيد ـ في الاصل ـ عن جملة موزونة أو بيت او ابيات يعبر فيها فرد عن انفعال خاص ينتابه . الا ان الذي حدث في التاريخ أن علمنا بالشعر الاغريقي السابق على الملاحم لا يعتد به ، فاعتبرت الملاحم أقدم القصائد التي وصلت الينا من الأدب اليوناني[٣] .

وإذا كانت هذه الحال مسوٌغة لتقديم دراسة الشعر الملحمي على الشعر الغنائي في تاريخ الأدب وتاريخ الأنواع الأدبية فانها لا تسوغ القول : إن الملحمة أسبق من الشعر الغنائي[٤] ولابد من أن يكون الشعر الملحمي قد مر في تطورات كثيرة خلال قرون عديدة قبل ان يصل الى الصورة التي كان عليها في الالياذة والأوديسة ، بل ان هاتين الملحمتين لم تولدا دون مقدمات طويلة سبقت ناظمها الذي عرف بها (هوميروس) ، ولكن الذي حدث أنه لم يصل الينا الشعر الملحمي السابق على الألياذة والأوديسة ، ولا الشعر الذي كان من مقدمات هاتين الملحمتين .

وقد قامت الملحمتان اليونانيتان على حادثة واحدة هي الحرب التي وقعت بين الاغريق والطروادين(٥) وانتهت بانتصار الاغريق انتصاراً ساحقاً استحال مجداً أسطورياً وصار أبطاله ، وأخيل منهم على وجه الخصوص ، المثل الأعلى للخيال القومي لما يجب ان يكون عليه البطل ، لقد صار الانتصار جزءاً من حياة الناس وتقاليدهم يتناقلون أخباره ويستمتعون بهذه الأخبار ويضيفون إليها كثيراً على مدى ما تتسع اليه مخيلة المحدثين ويطير بهم اعجابهم وتعجبهم فيكتمل تراثا شعبيا قوميا اكثر منها وضع رجل واحد بعينه .

لقد وقعت هذه الحرب في أواخر القرن الثاني عشر قبل الميلاد فـ« بينما كان بارس بن برياموس ملك طروادة يسير في الجبل قابلته افروديتا وأثينا وهيرا وطلبن اليه ان يحكم على جمالهن ، فحكم بأن افروديتا أشدهن فتنة وأعظمهن جمالا ، لأنها وعدته بالزواج من أروع امرأة ، من هلينا ، زوجة منيلاوس [ملك اسبارطة] . أما أثينا وهيرا فقد ساءهما حكمه وقررا الانتقام من مدينة طروادة بالانضمام الى اليونان في حربهم ضدها . وأوحت افروديتا الى بارس بالذهاب الى بلاد اليونان لأخذ هلينا التي أغرتها الإلهة بالرحيل معه ، عندئذ يغضب ملوك اليونان ويصممون على غسل الاهانة ، فيجمعون أمرهم ويعدون جيشاً ويبحرون تحت قيادة أكاممنون العظيم [شقيق منيلاوس] ليستردوا هلينا ويدمروا طروادة . وتستمر الحرب بين الفريقين عشرة أعوام يصف لنا منها الشاعر حوادث الشهر الأخير جاءت في خمسة عشر ألفا وخمسمائة وثلاثين بيتا وتسميتها بالالياذة نسبة يونانية الى إليون Ilion أي طروادة Troie .

والإلياذة في جملتها تعمل على توضيح بطولة اخيلوس (أخيل ، أشيل) بطل الاغريق الذي قتل هكتور بطل الطرواديين ، وكانت شجاعته السبب في انتصار قومه .

« يبدأ الشاعر ملحمته بالدعاء لربات الشعر والتوسل بهن ليلهمنه الانشاد ثم يحدثنا عن اغتصاب الآخيين [من الإغريق] لابنة كاهن ابوللون وكيف ان أكَاممنون رفض ردها لأبيه ، فينتقم الإله لكاهنه من اليونان بأن يرسل عليهم وباء يجتاح معسكرهم . عندئذ يسأل أخيلوس العراف كآلخاس عن السبب في غضب أبوللون ، فيذكره له ؛ ويثور أكَاممنون عند سماعه ولكنه يوافق على رد الفتاة لأبيها بشرط أن يأخذ غيرها من محظيات القواد الآخرين ، فيغضب أخيلوس لهذه الأنانية ويهاجم أكَاممنون ويهم بانتزاع سيفه لكن أثينا وهيرا تمنعانه وتهدئان خاطره ، ويصر أكَاممنون على أخذ محظية

أخيلوس نفسه ، فينسحب هذا ويقسم أنه لن يشترك في القتال ضد الطرواديين ، ويجلس في خيمته حزينا كئيباً [ومعه صديقه باتروكليس] ، وينادي أمه ثيتس فتأتيه على عجل فتسمع شكواه ، ثم تذهب الى زيوس وتخبره بما حدث ، فيؤكد لها ان اليونان سوف يهزمون تكفيراً عن خطئهم في حق ابنها . وتغضب هيرا لذلك لأنها تكره الطرواديين ، لكن كبير الآلهة [زيوس] لا يأبه بها » .

وبعد مؤمرات وكروفر « يمنع زيوس . . . الآلهة من التدخل في سير المعركة فترجح كفة الطرواديين ويضطر اليونان الى الانسحاب داخل معسكراتهم ، فيعقد أگاممنون . . . مجلساً من رؤساء الحملة ويطلب اليهم الاستعداد للرحيل . لكنهم لا يوافقون ويقررون إرسال مندوبين الى خيمة أخيلوس لاسترضائه فيذهب إليه أودوسيوس وأياس وفوينكس ويعبرون عن أسف أگاممنون وندمه على ما فعل ويسألون أخيلوس الصفح والاشتراك في القتال ، ولكنه لا يقبل اعتذارهم ويبقى في خيمته » .

. . . ويجرح أكاممنون وترجح كفة الطرواديين . ويحاول باتروكليس ، صديق أخيلوس ، اقناعه بضرورة الانضمام الى اليونان ، لكنه يصر على الامتناع ، ويكتفي بأن يسمح له بالاشتراك في المعركة . . . فيأخذ باتروكليس أسلحة اخيلوس ويتوجه الى ساحة القتال ويطارد الطرواديين ويقتل منهم عدداً كبيراً ويحرز نصراً مبينا ثم يلقى حتفه آخر الأمر على يد هكتور .

. . . وعندما يعلم أخيلوس بموت صديقه تثور ثائرته ويحزن أشد الحزن ، فيندفع نحو الأعداء ، ويصرخ فيهم صرخة تجعلهم يولون الأدبار ، ويبحث عن جثة حبيبه حتى يجدها ويحملها الى خيمته ، ثم يرجع الى الميدان لينتقم من هكتور ؛ فيبحث عنه ويكاد يلتقي به . . . لكن أبوللون يخفيه عنه ، وأخيراً يلتقي البطلان . . . ثم ينقض اخيلوس على غريمه ويقضي عليه » .

ويفرح اليونان بالنصر أشد الفرح ويحزن الطرواديون أشد الحزن ولا سيا برياموس أبو هكتور وهيكوبا امه واندروماخا زوجته .

وهكذا انتهت الحرب بانتصار اليونان واستردوا هيلينا ، وقد اشتركت الآلهة في الحرب وانقسموا الى معكسرين ووقف جوبيتر على الحياد .

أما الأوديسة فتقع حوادثها بعد انتهاء حرب طروادة فقد عاد ملوك اليونان الى

أوطانهـم ولـكن أودوسيوس (يوليس Ulysse ، عوليس ، يوليسس) ملك أتيكا أضـاع طريقه في البحر وتقاذفته الأمواج ولقي الشدائد والأهوال .

وكانت زوجته بنيلوبا وابنهما الصغير تليما خوس (تليماك) ينتظران عودته وقد طال الانتظار . وخف كثيرون يطلبون الزواج من بنيلويا ويعيشون بقصر الملك الغائب ، ولكن المرأة تماطلهم ولا تستجيب .

والتزمت الآلهة أثينا القضية في حمـاية بنيلـوبا وابنهـا والعمـل الدائـب على عودة أوديسيوس ، وحثت الولد على السفر بحثاً عن ابيه فسار تحت حمايتها الى مدينة يولوس ثم الى منيلاوس ملك اسبرطه فيخبره هذا أن أباه أسير في جزيرة حورية البحر كالوبسو فيقرر العودة الى بلاده .

ويتولى زيوس أمر الملك السجين ويأمر كالوبسو باطلاقه فتطلقه ـ بعد أسر دام سبع سنين ـ ولكنه ما يكاد يفارق أسره حتى يغضب عليه اله البحر بوسيدون فيهيج البحـر وترمي الأمواج بأوديسيوس الى ساحل جزيرة الفيكيان ويعلم ملك الجزيرة خبر وجوده فيستقدمه ويستضيفه دون ان يعرفه . وشرع ، في احدى الأماسي ، أحد الحضور يروي قصة حصان طروادة فانعكس ذلك على الضيف وبدا عليه التأثر فدعاه الملك الى أن يعرف نفسه وأن يقص خبره . ثم ساعده في العودة الى بلاده ، فعاد ودخل القصر متنكراً في زي شحاذ ثم عرف نفسه وانتقم من اعدائه شر انتقام ، وخرجت زوجته من مجموع الأحداث وهي مثال الوفاء .

سميت الملحمة باسم الملك الذي روت احداثه والأهوال التي صارعها والمصائب التي مرت عليه فخرج من مجموعها منتصراً وهـي تتـألف من اكثـر من ١٢,٠٠٠ بيت استهلها الشاعر باستلهام ربات الشعر ومضى يروي الأهوال وكأنه غريب عن الشخوص الذين يتحدث عنهم ويقص خبرهم .

ومعلوم ثابت لدى اليونان ـ وغيرهم ـ أن الملحمتين من نظم هوميروس وقد « أنزل اليونان ـ اشعـار هومـيروس ـ من أنفسهـم منزلـة مقدسـة ، واعتبروهـا المرجـع الأول لتعاليمهم الدينية والخلقية فقرروا تدريسها وحفظها في المدارس . . ولقد فاق الأثينيون اليونان جميعاً في تقديرهم لأشعار هوميروس ، فقـرر المشرع سولـون إنشادهـا في أعياد البانأثينا واهتم الطاغية يستراتوس بجمعها والمحافظة عليها ونشر أول نسخة لها .

ولقد أثرت الألياذة والأوديسة [في] الأدباء والفنانين الذين عاشوا بعد هوميروس فاستلهموا منها أشعارهم وفنونهم ، ولقد وصف ايسخولوس مسرحياته بأنها فتات مائدة هوميروس ، ويروى أن بيتا من الالياذة هو الذي أوحى الى فيدياس صنع تمثال زيوس وهو أروع آيات الفن اليوناني ولقد أجمع القدماء والمحدثون على أن الإلياذة و . . . الأوديسة هما أجمل ما نظم شعراء الملاحم ، وان بعض أجزائها يعتبر أجمل ما ظهر في عالم الشعر حتى اليوم (مثل وداع هكتور لزوجه ، هلينا على أسوار طروادة ، مناجاة أودوسيوس لشبح أمه) » .

وأعجب افلاطون ـ في أول أمره ـ وهو الأديب الذواقة بهوميروس إعجابا شديداً فحفظ شعره ورردده ـ إلا انه تنكر له بعد ذلك ـ كما يتضح في الجمهورية وغيرها . ولم يكن تنكره نفياً لجمال الشعر وإنما تدينا وغيرة على الآلهة أن تعامل معاملة البشر وينسب اليها ما لا يصح نسبته اليها .

ولكن موقف افلاطون لم يقف الاعجاب بالملحمتين ولم يحل دون اهتمام كبير اولاه اياهما أرسطو ، وتكفي نظرة الى « فن الشعر » لترينا عناية الفيلسوف العالم بالشعر الملحمي وبالالياذة على وجه الخصوص .

ولابد من ان يكون لاعجاب ارسطو هذا اثره الكبير في علو اسم هوميروس وسيرورة الملحمتين ، ومن طريف ما يذكر ان الالياذة اثرت تأثيرا بالغا [في] الاسكندر الأكبر ، فكان يتلوها المرة بعد الأخرى واتخذ بطلها أخيلوس مثالاً يحذو حذوه ، ويقال إنه كان يحتفظ بنسخة من الالياذة في غلاف مرصع بالجواهر . ولعل اعجاب الاسكندر بهذه الأشعار كان نتيجة طبيعية لاهتمام استاذه أرسطو بها ، فلقد كتب لها الفيلسوف شرحاً وافيا ، كما أشاد بها في كتاب « فن الشعر » .

واحتل الإسكندر مصر وبنى الاسكندرية وصارت الاسكندرية عاصمة للبطالمة وموئلا للعلماء والأدباء واحتلت الملحمتان مكانة مرموقة فيها وعني بهما النقاد عنايةً فائقة .

وفي الاسكندرية قسمت كل ملحمة من الملحمتين الخالدتين الى اربعة وعشرين نشيداً (أنشودة) وهو التبويب الذي ظل سائدا حتى ايامنا هذه .

« ويرى العلماء ان عملية التقسيم قام بها العالم السكندري زينودوتس ، الذي ولد عام ٣٢٥ ق . م . . . [و] عين أول مدير لمكتبة الاسكندرية عام ٢٨٤ ق . م . ولقد قام زينودوتس بأول محاولة علمية لنشر أشعار هوميروس عن طريق مضاهاة عدد لا بأس به من

المخطوطات التي كانت معروفة في عصره . كما قام أيضاً باجراء عديد من التعديلات وحذف بعض الأبيات وإضافة بعض أبيات أخرى لم تكن موجودة في اغلب المخطوطات التي عثر عليها »[٧] .

« وكان نقاد الاسكندرية (اريستاخوس ، زنودوتس) أول من ارتابوا في وحدتيهما ، واستبعدوا كثيرا من المقطوعات على أنها ليست من نظم هوميروس »[٨] .

« ويروي لنا المؤ رخون ان شعراء الملاحم اليونانية بعد هوميروس لم ينظموا قصيدة واحدة تقارن بالالياذة او الأوديسة ؛ حقاً لقد تنافس هؤ لاء الشعراء في تقليده . . لكنهم فشلوا لأنهم لم يوهبوا ما وهب من عبقرية فذة وخيال خصب وإبداع في التصوير ؛ . . . ولعل ضعفها كان من اهم الأسباب التي أدت الى اندثارها . .

ولقد اعتاد النقاد أن يطلقوا على هذه الأشعار اسم « مجموعة الملاحم » . . . وأهم هذه الملاحم : المجموعة الطروادية . . . المجموعة الطيبية . . . الأناشيد الهومرية . . »

وقد تترجم المجموعة بالدائرة[٩]

وسيطر الرومان على اليونان منذ نهاية القرن الأول قبل الميلاد . والروم أهل حرب وعقلية عملية علمية لا تحتل الآداب والفنون من حضارتهم المكان اللائق ، ولكنهم لم يلبثوا ان خضعوا لعالم اليونان وتأثروا بهم وأعجبوا بخوالد تراثهم وبملحمتي هوميروس من هذا التراث .

قال هوراس : « لقد أرانا هوميروس أي بحور الشعر يصلح لرواية مغامرات الملوك والأبطال وقصص الحرب الأليمة »[١٠] .

وجدّ فرجيلوس (فرجيل) (٧٠؟ ـ ١٩ ق . م) شاعر الرومان الاكبر في معارضة الالياذة والاوديسة اذ شرع ينظم لقومه ـ بقصد وتصميم وإرادة ـ ملحمة تكون لهم ما كانت الالياذة لليونان ، وقد سماها الإنيادة[١١] (أينيدة) ، وإذا كانت الإلياذة تمجيداً لأخيلوس ، فأن الالياذة تمجيد لروما في نشأتها وتطورها وتاريخها وأساطيرها منذ القدم حتى عصر الشاعر .

لقد كتب فرجيليوس ملحمته في عهد الامبراطور الروماني الكبير « أغسطس » وفي ظله وظل الاعجاب به وبانجازاته وعظمة روما في عهده ، ورسم لها خطة متينة جعلها في

قسمين ، كل قسم في ستة أناشيد ؛ جاء القسم الأول على غرار الأوديسة وهو يقص رحلة اينياس حتى وصوله ايطاليا وقد استغرقت ست سنوات ؛ والقسم الثاني على غرار الالياذة وهو يروي خبر الحروب التي خاضها اينياس في ايطاليا حتى استطاع ان يؤسس روما ويبدأ تاريخها .

ترجع روما في أصل تاريخها الى أصل طروادي . وخلاصة الحكاية أن الفتى الطروادي أنشيز اتصل - وهو في طروادة - بالآلهة ڤينوس بنت جوبتر فأولدها إينياس . وقد كانت ڤينوس في الحرب الطروادية الى جانب طروادة - ضد أثينا التي كانت مع الاغريق - حتى إذا انتصر الاغريق أشارت على اينياس بأن يهاجر مع جمع من أصحابه (ومعه أبوه وابنه وزوجته) ففعل وشرع في رحلة طويلة فيها الأهوال والمغامرات من كل نوع (أشبه برحلة اوديسيوس في الأوديسة) ومر في عدة جزر ودول ، واتجه نحو الساحل الافريقي ونزل قرطاجنة (المدينة التي بناها الفنيقيون المهاجرون من صور) وهي في حكم الملكة ديدو . وتلتقي به أمه ڤينوس متنكرة فتزوده بمعلومات وتوجيهات وتنصحه أن يتجه صوب الملكة ، فيفعل ، فتحسن الملكة وفادته وتقيم له وليمة فخمة تدعو خلالها ضيفها الى ان يقص خبر سقوط طروادة فيستجيب ويشرح حيلة « الحصان الخشبي » . وتقوى الصلة بين إينياس وديدو ويتبادلان الحب فترجوه ان يقيم معها في بلادها فلا يقبل رجاءها ويواصل سفره باتجاه أيطاليا ويصل وينتهي بهذا القسم الأول بأناشيده الستة .

يرسو اينياس على الساحل ويجوس خلال البلاد ويصحبه الكاهن في العالم السفلي ليرى أباه هناك ويستمع الى احاديثه عما سيكون لابنه من مجد .

ويعاود سيره في ايطاليا ويلقى خلال ذلك الخير والشر ، والأصدقاء والأعداء والحروب . . . الى ان وصل الملك إفاندر - وعاصمته بلانتيوم - فحالفه ، ولكن عدواً شن الحرب على إينياس فساعدت الآلهة اينياس وانتصر وأنشأ لنفسه مدينة روما .

ان الإنيادة ملحمة قومية تهدف الى تمجيد روما في أصلها الأسطوري وأبطالها التاريخيين وقوانينها وشرائعها وشعائرها القديمة . . . وامبراطورها الذي كان فرجيل منه بمثابة الصدى القومي .

وقد سهل مهمة فرجيليوس اختياره اسطورة اينياس وكان الرأي قد استقر على الأصل الطروادي لروما وان أسراً مهمةً في روما تنتسب الى أصل طروادي بل ان

الامبراطور نفسه يرجع في شجرة نسبة الى ايلس بن اينياس والأخبار في ذلك كثيرة إزاء الشاعر ، منها الاسطوري ومنها التاريخي وما عليه الا ان يلم ويناقش ويصهر المجموع في بوتقته ليخرج على الناس متسقا موحداً عليه طابعه الخاص معتمداً موهبة عالية .

هذا الى نظر طويل في ملحمتي هوميروس وتأمل لأسرارهما وإدارة الرأي في مواطن الاعجاب والخلود ؛ وإلمام علمي بالملاحم التي نظمت بعد هوميروس وبالتراجيديات الاغريقية وما كان في الاسكندرية من علم وفلسفة وشعر .

إن فرجيلوس يقدر المهمة الصعبة التي يلقيها على عاتقه ، فهو يعمل بدأب ودقة وأناة عمل العالم المتبحر والمهندس الحاذق ، ولم يشأ ان يطلع الناس على عمله قبل ان يرتضيه ، وان كان قد قرأ فصولا منه على الامبراطور فأعجب بها غاية الاعجاب وحثه على المضي قدماً والانتهاء من المشروع الضخم .

لقد أمضى فرجيلوس اثني عشر عاماً في عمله دون ان يرتضيه ويراه اهلاً للاعلان ، وحدث ان داهمه مرض الموت وهو في هذه المرحلة فكان من وصيته ان تحرق الإنيادة . ولكن القائمين على تنفيذ الوصية لم ينفذوا هذا البند فأخرجت للناس كما هي فنالت أعلى ما يناله أثرٌ أدبي من الإعجاب وصارت مادة للحفظ والدرس واستمر أثرها قرونا طويلة خرج عن حدود روما وايطاليا ! وإذا علمنا ان المسيحية احترمت فرجيليوس واعتبرته مبشراً سابقاً وعدت آثاره من ضروب الارهاص ، عرفنا أي مكان كان لأشعاره فيها ، وقد ضرب المثل باعجاب القديس أوغسطين بالانياده . . .

الإلياذة والأوديسة ملحمتان ، والانيادة ملحمة كذلك ، ولكن الدارسين يفرقون بين ملحمتي هوميروس وملحمة فرجيليوس ، فالأولى تبدو وكأنها عمل طوعي فطري انتظم امجاد امة خلال مسيرتها التاريخية وقد امتزجت فيها الاسطورة بالتاريخ وغلبت الاسطورة على التاريخ ، على حين تبدو الثانية اثراً صنعه انسان بعينه قصداً وعلى خطة مرسومة ومن اجل هدف واضح معتمداً مقدرته وعلمه وتتبعه للملاحم السابقة عليه ولمادة التاريخ والأساطير .

وقد دعا هذا ـ وما اليه ـ الدارسين المحدثين الى ان يحاولوا ايجاد اسم خاص لكل نوع فكانت الالياذة والأوديسة من الملاحم الطبيعية ، وكانت الانيادة من الملاحم الصناعية او العالمة . ومن الباحثين من لا يرتاح لهذه التسميات ويفضل ـ اذا كان لابد من التمييز ـ

ان يسمي الملاحم من نوع الالياذة والأوديسه الملاحم الشفهية لأنها تنظم لتروى شفهياً في الناس وتُقص عليهم وهي تتأثر في صفاتها الفنية العامة بهذه الحال ؛ ويسمي الملحمة من نوع الانيادة الملحمة التحريرية (أو الأدبية) لأنها تنظم كتابة لتقرأ في كتاب . ويزيد هؤلاء ان هذه التفرقة في الاسمين لا تعني تفضيل نوع على نوع وانما هي إشارة الى الصفات التي تختلف فيها الواحدة عن الأخرى(١٢) .

ويستمر انشاء الملاحم في العصر الروماني دون قيام أثر كبير .

وتدخل المسيحية أوروبا وتظل روما المسيحية تحتفظ لفرجيليوس بذكر حميد لأنها رأت فيه مرهصاً ومبشراً فأضفت عليه طابعاً من القداسة ، وكان هذا طبيعياً ان تبقى الانيادة في منزلة مرموقة ، على حين قل الاهتمام الى أمد ـ عقود من السنين ـ بالالياذة والأوديسة لمكان صاحبهما من الوثنية ولعراقتهما في هذه الوثنية .(١٣)

وغزا البرابرة اوروبا وقضوا على دولة روما ثم دخلوا المسيحية وأسسوا شعوبا ودولا ظلت تحتفظ بكثير من الأساطير ومن طابع الأساطير حتى امتزج ذلك بالمسيحية ونتج عن مجموعة عقلية تحتمل تكوُّن ملاحم شعبية شفهية طبيعية (مجهولة المؤلفين) تحتل مكان الذيوع والتأثير والبقاء ، وهو ما حدث خلال ما عرف بالقرون الوسطى ، وكان مشهور تلك الملاحم : البوولف ونيبلجن (في المانيا) ، وأغاني الجست وأعرقها رولان (في فرنسا) ، والسيد (في اسبانيا) . . . واشتهرت في روسيا اغنية معركة ايگور . . . وفي فنلندة كولفولا . . .(١٤) .

وإذ كانت اوروبا على هذه الحال في قرونها المتوسطة ، كان العرب والمسلمون يبنون حضارة هي الأولى في العصر ، وقد أفادت هذه الحضارة من الفكر اليوناني وعرفت أرسطو وترجمت له ، وكان السريان ممن يقوم بالوساطة بين الحضارتين فلقد نقلوا الى لغتهم العديد من الآثار اليونانية ونقلوا هم ـ وغيرهم ـ عن السريانية ـ وغيرها آثاراً مهمة الى اللغة العربية ؛ ولكن الذي حصل ان التراجمة لم ينقلوا عن اليونانية آثارها الأدبية ، واذا كانوا قد نقلوا « فن الشعر » لأرسطو فلأن ذلك جزء من اهتمامهم بأرسطو وعنايتهم بالفلسفة : فما كان الأدب من وكدهم أو مما يستهويهم .

ومن يتصدَّ « لفن الشعر » يتصد حتماً لمصطلح الملحمة ويقع على اسم هوميروس والالياذة والأوذيسة . وهذا هو الذي وقع ، ولكن هذا التصدي لا يعني شيئا

كثيرا لأن اصحابه لم يقرءوا ملحمة ولم يفكروا ان يقرءوها ، فهي كاللغز لديهم ، ومثلها ما يقال عنها ، ومن أدلة ذلك نظرة نلقيها على ما وصل الينا من « فن الشعر » منقولاً الى اللغة العربية او ملخصاً فيها[١٥] ، ولدينا من ذلك « كتاب أرسطو طاليس في الشعر نقل أبي بشر متى بن يونس القُنّائي من السرياني الى العربي » وما لخصه منه الفارابي وابن سينا وابن رشد وأخبار عن نقل آخر وتلخيص آخر لا يخرج كثيراً عن هذه الدائرة .

جاء لفظ هوميروس في نقل ابي بشر متى بن يونس على « أوميروس . . . » وجاءت « الالياذة »و«الأوديسا» باختلاف يسير في لفظها ، اما المصطلح الذي يدل على هذا النوع من الشعر فلم يحاولوا ان يترجموه وقد أدرك ان ليس للعربية به ـ او بنماذجه ـ عهد ، فأبقاه كما هو فقال : « أفي » و « الأفي » ، وليست الفاء هنا فاءً بالمعنى المعروف وانما هي تعويض عن الياء P الاغريقية التي لا تملك الحروف العربية لها مقابلا ، واذن ، فهي أبي تعريباً لأبو ـ وهي التي ترجمناها في العصر الحديث بالملحمة .

وقال الفارابي : « أفيقي »[١٦] .

وقال ابن سينا « أفيقي » و« أفي » والاشعار القصصية ، وأوميروس وأميرس .

وجاء في مخطوطة ابن رشد اوميروش واوميروس والاشعار القصصية .

وليس هذا الذي عرفه العرب عن هوميروس والملحمة بشيء يذكر واذا زاد ما لديهم عن ذلك فلم تكن الزيادة بشيء ولا تعدو عن ذكر لهوميروس خارج كتاب «فن الشعر» وتلخيصاته مع بقاء كل شيء محصوراً في دائرة محدودة من المترجمين والفلاسفة والمعنيين مباشرة بالفكر الاغريقي[١٧] أي انه لم يمتد الى عالم الأدب والأدباء ولم يصل الى علم الشعراء .

على حين راحت اوروبا ترعى تراثها وتعدد من ملاحمها الشفهية خلال القرون الوسطى ، ثم كان تحفز لانشاء ملاحم أدبية ينظمها شاعر معروف لتقرأ في كتاب ، وانبرى في ايطاليا أديب كبير معروف هو دانتي (١٢٦٥ ـ ١٣٢١) لكتابة أثر جليل ذي سلطان مستعملاً في ذلك لغة محلية (هي التسكانية) وأمضى في عمله حوالى أربع عشرة سنة (١٣٠٧ ـ ١٣٢١) وقد سمى ملحمته هذه « الكوميدية » ولم يكن القصد بذلك طبعاً ان تكون مسرحية كوميدية (ملهاة) لأنها ليست مسرحية ولكن كان ذلك لأن كلمة « كوميدية » تعني النهاية السعيدة ، وملحمة دانتي تنتهي نهاية سعيدة .

والكوميدية دينية ، قسمها مؤلفها الى ثلاثة أقسام هي : الجحيم (النار) والأعراف (المطهر) والفردوس (الجنة) وقد طاف هذه الأماكن الثلاثة في سفرة خيالية كان دليله في القسمين الأولين فرجيلوس الذي يجله ويتخذ انيادته مثلا ، ودليله في القسم الثالث حبيبته باتريشيا . وبسبب من طابعها الديني الغالب اكتسب العنوان ـ على مر الزمن ـ كلمة اخرى بمثابة الصفة له فصارت الملحمة تعرف « بالكوميدية الإلهية » وهكذا سارت في البلاد وذاع صيتها وانتشرت وصار صاحبها اكبر شعراء ايطاليا ومن اكابر شعراء العالم .[١٨]

لقد فتح دانتي في أواخر القرون الوسطى باب الملحمة الأدبية لأوروبا[١٩] ومهَّد بالكوميدية الى ما سيكون فيها خلال عصر النهضة من اهتمام وانشاء في مختلف الأقطار ، فكان من ذلك في ايطاليا نفسها ارلاندو (١٥٣٢) لأريستو ، واورشليم المحررة (١٥٨٠) لتاس ؛ وفي البرتغال لويزاد (١٥٧٢) لكامونس .

اما في فرنسا فكان رونسار يحلم بأن يكون هوميروس وفرجيليوس ، ويطيل النظر في الملاحم ـ ولا سيما انيادة فرجيليوس ـ ليستنبط القواعد ويصل الى الأسرار فأنشأ الفرانسياد كأنه يريد ان يكون لبلاده ما كان فرجيليوس لايطاليا ، وان تكون ملحمته في التاريخ ما كانت الانياده .

كان ذلك طموحه ، ولكنه لم يستطع ان يحقق الأمل ، فلم يكتب للفرانسياد مما كتب للانيادة ، كما لم يكتب للملاحم الأخرى التي صنعها عصر النهضة وأولاها اهتمامه ما كان للانيادة . لقد بقيت الانيادة محلقة تستأثر ـ مع الالياذة والأوديسة ـ بالاعجاب ومكان القدوة والمثل .

ويُضرب القرن السابع عشر ـ أو يكاد ـ عن القرون الوسطى ، ويرى الابداع كل الابداع في آثار الحضارة القديمة (الكلاسيك) : الإغريقية ـ الرومانية . وطبيعي جداً ، في هذه الحال ، ان يحتل هوميروس وفرجيليوس مكانهما من الصدارة وان يعنى بهما الأدباء عناية كبيرة[٢٠] ، وان يتخذوا الملحمة موضوعاً مهماً في مناقشتهم ولدى استنباط القواعد ، كما هو واضح في قصيدة الناقد الفرنسي بوالو المسماة «فن الشعر» . ويقود بوالو رأياً لا يرى النجاح للملحمة إلا في الوثنية ، لأن المسيحية لا تهب من المدهشات ما تهبه آلهة الوثنية .

ولم ينقذ هذا الرأي ـ أو نقيضه ـ النوع الملحمي من التدهور ؛ فقد استولى الضعف على الآثار التي انشأها القرن السابع عشر ، ولم يتخلص من هذا الضعف الا اثر واحد هو « الفردوس المفقود » (١٦٦٧) للشاعر الانكليزي (البروتستانتي) ملتن . وقد ظل هذا الأثر فريداً ، لم يعقبه مثله ، شبيها بما كان عليه امر الكوميدية الالهية .

وواصل القرن الثامن عشر الرأي والمحاولة ، ورأى فولتير في نفسه ما رآه رونسار ، فدافع عن الشعر وعن هوميروس وعمل على ان يمنح فرنسا « انيادتها » فأنشأ لها « الهنرياد » (١٧٢٨) ، ولكن عمله لم يحقق له شيئا مما قصد إليه لأنه يقوم على الصناعة وحدها .

وجرت في الأقطار الأخرى محاولات اخرى ، الى ان كانت انجح هذه المحاولات على يد الشاعر الألماني Klopstock الذي انشأ المسيّاد (١٧٤٨ ـ ١٧٧٣) وهي ملحمة مسيحية حقيقية .

ويتبنى الدعوة الى الملحمة المسيحية الأديب الفرنسي شاتوبريان ، في أواخر القرن الثامن عشر وأوائل التاسع عشر . فهو يرى الملحمة فناً جديراً بالاحترام والاعجاب ، ويرى أن المسيحية قد أبدعت من الملاحم ما هو أهل للخلود ، وعني « بالنوع » في كتابه « عبقرية المسيحية » (١٨٠٢) وقد مجد فيه الدين وما يوحي من جمال في آثاره الفنية ، وبين ان المسيحية جددت الالهام الأدبي ، وعاب الوثنية الاسطورية في القرن السابع عشر لأنها شوهت الطبيعة ، وأثنى على النوع الملحمي ، وعقد مقابلة بين التوراة وهوميروس ، بين دانتي ولتاس وراسين وفرجيل . وهو ينطلق في دعوته الى مسيحية الملحمة من ان الأديب المعاصر يعيش في مجتمع مسيحي وان الآلهة الوثنية لا تنسجم وعقيدته ومنهجه في التفكير . وهو يحلم ـ الى ذلك ، وقبل ذلك ـ في تجديد الملحمة المسيحية وان يخطو هو الخطوة اللازمة في سبيل ذلك ، وها هوذا يصدر سنة ١٨٠٩ « الشهداء » عملاً مسيحياً كتبه نثراً ، ولكن الدارسين لا يتوانون عن تسميته بالملحمة ، فقد كتبه بنثر شعري لانه لا يملك المؤهلات اللازمة للشعر الشعر(٢١) .

لقد أصدر عمله نثراً ، ولم يبخل عليه النقاد باسم الملحمة او بكلمة فيها تقدير او احترام ولكنهم لم يمضوا في اعجابهم دون ملاحظات فكأنه لم يكتب ملحمة من طراز عال ، وبقيت الملحمة ، كما كانت قبله ـ مصطلحاً مقترنا تمام الاقتران بالشعر ، وجاءت بعدها ملاحم القرن التاسع عشر شعرية بمعنى الكلمة .

لقد احترم القرن التاسع عشر النوع الملحمي (على حساب التراجيديا) وسار ينظم عليه ويتحدث عنه في عدد من مقدمات ما نظم . ولم يقف ذلك عند حدود بلد واحد ، فكما نظم الفرنسيون نظم غيرهم وكان في روسيا إذ كتب بوشكين « روسلان وليودميلا » سنة ١٨٢٢ . . . وفي بولونيا . . . والسويد . . . وأسبانيا . . .

ويبدو ـ فيما يتعلق من الأمر بفرنسا على الأقل ـ أن العصر لم يرد ـ او لم يستطع ـ ان يفهم الملحمة بقواعدها المتوارثة او ان يتمسك بحرفية مستلزماتها في الموضوع والوحدة القصصية والطول . . . ولهذا فانه اوجد مجموع القصائد الملحمية او المقطعات الملحمية المتصلة : « لقد فهم الشعراء الرومانطيقيون امثال هيكو ولامارتين وفيني أن ملاحم البطولة المفصلة على المقاييس القديمة لم تعد في عصرنا هذا تلائم امزجة الناس . ولهذا فقد جدَّدوها وغيروا فيها . ومن هنا ، فهي لم تعد ، من ناحية الأفكار ملحمة قومية ، لكي تقص لنا الأدوار البارزة لتطور الحضارة . واما من ناحية الصيغة فانها لم تعد كذلك أثراً أدبياً تتسلسل فيه الأجزاء كلها مع محافظتها على مظهر الاستمرار ، ولم تعد كذلك أثراً أدبياً ترتبط حوادثها كلها ببطل رئيس ، مثل اخيل بالنسبة للالياذة ، ويسود كل حوادثها حادث مهم واحد مثل حرب طروادة للملحمة نفسها ، بل ، على العكس من ذلك أصبحت الملحمة الآن مجموعة متتابعة من القصائد القصيرة المنفصلة بعضها عن بعض . . . ويربط فيما بين هذه القصائد فكرة عامة ، تلك هي فكرة التطور او التقدم ، اما الوحدة بين هذه القصائد فتجيء من الحديث عن شخصية جماعية ، هذه الشخصية هي الانسانية بمعناها الواسع . ويقول « لامارتين » في مؤلفه المسمى جوسلين (١٨٣٦) : « والناس لم يـ يلذ لهم كثيراً الحديث عن الأشخاص ، ينظرون اليهم كما هم ، بمعنى انهم وسائل لتقدم النوع الانساني او عقبات في سبيل ذلك التقدم وكل فائدة تنال الانسان انما تتصل بالنوع الانساني نفسه . . . وعلى هذا فلم تعد الملحمة قومية ، ولا خاصة بالبطولة ، بل هي اكثر من ذلك : لقد أصبحت انسانية »[٢٢]

لقد كان مطمح لامارتين في شبابه أن يكتب ملحمة انسانية وظل ذلك المطمح يلح عليه الا انه لم ينجز منه الا نشيدين (كتابين) هما جوسلان وسقوط ملاك يتناول الأول العصر القديم ، ويتناول الثاني العصر الحديث .

ولم يكن بد لفكتور هيكو من مزاولة الملحمة وهو الذي يريد ان يقول في كل ما قال عصره وفي كل ما يطلب ان يقال فيه ، لذلك شرع ينظم « أساطير القرون » وأمضى في ذلك اكثر من عشرين سنة حتى اتمها . انها ملحمة الانسان ، انها تاريخ الانسانية خلال

بحث شاعري . لقد صدرت في أربعة مجلدات وجاءت على شكل مجموعة قصائد او قل مجموعة ملاحم قصيرة .

ونظم آخرون اشهرهم ڤيني قصائد عدت ـ في بابها ـ من الملاحم القصيرة .

وتضعف المحاولات في النصف الثاني من القرن التاسع عشر والقرن العشرين ، وقد عملت الرمزية على تجديدها في فرنسا ، وفي انكلترة يمكن ان يعد من الملحمة « اناشيد الملك » لتنيسون . . . ولكن هذه محاولات لا تستطيع ان تعيد النوع الى الحياة وكأن العهد قد بعد كثيراً بالملحمة وبات من المتعارف عليه ان عصر الملاحم الحقيقي قد مضى ـ وربما قالوا : الى غير رجعة ـ وان إنشاء ملحمة بمعنى الكلمة للمصطلح الشعري محاولة غير سليمة او غير ممكنة في الأقل لأن العصر القائم لا يطلب الملحمة او انه لا يهيء الصفات اللازمة التي كانت تقدمها العصور السابقة .

وظل الشعر الملحمي محط اهتمام الدارسين ، واحتفظ بمكان من الكتب المدرسية في تاريخ الأدب أو الأنواع الأدبية او المعجمات ، وظلت الملاحم الخالدة تقرأ وتدرس وتطبع وتترجم ويعاد طبعها ، واحتفظت الالياذة والأوديسة بقصب السبق .

لقد صار النوع الشعري واضحاً منذ القرن السادس عشر والسابع عشر مستمداً معالمه من الملاحم الكبرى ، وفي مقدمتها ملحمتا هوميروس وملحمة فرجيل ، وتوالت بعد ذلك الدراسات ، وتركزت الصفات وتقررت الفروق بين الطبيعي منها والصناعي .

واتسع نطاق البحث الغربي فاطلع على نماذج من الشعر الشرقي ، استوقفته بأهميتها وإبداعها ، وتذكر ـ بالطبع ـ ما عرفه من مزايا الأنواع الشعرية لديه ، فرأى في هذه النماذج الصفات الأساسية التي تميز بها لديه نوع يقوم على القصيدة الطويلة المروية على شكل قصصي متضمنة بطولات وخوارق ومدهشات . . . وسماه الشعر الملحمي . . . فليرد ـ إذن ـ هذه القصائد البطولية الطويلة القصصية . . . الى ذلك النوع (الملحمي) . وكان من ذلك قصيدة گلگامش[٢٣] (وهي اقدم الملاحم التي وقف عليها علم الانسان حتى الوقت الحاضر) ؛ ومن ذلك القصيدتان الهنديتان (المنظومتان باللغة السنسكريتية) المها ـ بهارتا والرامايانا[٢٤] ؛ ومن ذلك الشاهنامة الفارسية التي نظمها الفردوسي (المتوفى في أوائل القرن الخامس للهجرة) .

وإذا كانت كلكامش والمها ـ بهارتا والرامايانا ملاحم طبيعية شفهية في الأصل ، فان

« الشاهنامة » ملحمة صناعية تحريرية أدبية[٢٥] .

واطلع الغربيون على الشعر العربي ونشروا عدداً من دواوينه وترجموا الى لغاتهم عدداً من قصائده ـ وفي مقدمتها المعلقات . ودرسوا هذا الشعر وألفوا فيه واحتل المكان البارز مما عملوا من تواريخ للأدب العربي . . . وقد رأوا هذا الشعر (العربي) يقع في النوع المعروف لديهم بالشعر الغنائي (الوجداني) ، ولم يروا فيه نوعاً ملحمياً ـ وهم العارفون بالأنواع الأدبية وشرائطها .

ثم اطلع العرب أنفسهم ـ ولا سيما في أواخر القرن التاسع عشر ـ على شعر الغرب ورأوا نماذج مختلفة منه وعلموا ان الدارسين الغربيين يقسمون الشعر الى ثلاثة أنواع ، منها ما يسمونه épique (epic) وهو شعر وقصة وبطولة ومدهشات يعرضها الشاعر دون ان يرى او ان يتكلم بضميره العائد عليه ، ومن أشهر امثلته الالياذة والأوديسة . . . والانيادة . . . وليس في الشعر العربي نظير له فضلا عن ان تكون في اللغة العربية لفظة اصطلاحية تقابل ما لدى الغرب .

وقد هز هذا الامر « وجدان » المثقف العربي وربما دفع ذلك بعضهم الى ان يجد شيئاً من هذا النوع في تراث الأمة ، ودفع آخرين الى ان يروا انفسهم اهلاً للنظم فيه وتعويض اللغة العربية عما فاتها . ولم ينجل الموقف عن اكثر من حسن النية او الشعور بالنقص او الجهل بخصوصية النوع الأدبي (الملحمي) ـ وليس شرطا ان يحتوي أدب أمة من الأمم الأنواع الأدبية كلها[٢٦] .

وكان من أدباء العربية المخلصين للغة المتبحرين باكثر من لغة أجنبية أديب لبناني هو سليمان البستاني قرأ الالياذة وأعجب بها ورأى ان ينقلها الى اللغة العربية شعراً ، وقد شجعه على رأيه كثيرون ، فوطد العزم وهيأ الوسائل وقضى في عمله ـ على فترات ـ الى ان انتهى منه ، وجدّ في ان يكتب له مقدمة ضافية عن الالياذة وهوميروس والنوع الملحمي مع وقفة طويلة عند الشعر العربي . . . واستدعاه ذلك ان يجد لفظة تقابل « أيبوس » او « أيبو » اليونانية فاهتدى بالدرس والتأمل والمقابلة الى كلمة « ملحمة » . فكان أول من أوجد الكلمة التي نستعملها اليوم مصطلحاً وكأنه قديم قدم اللغة العربية .

طبعت ترجمة الالياذة هذه في القاهرة (دار الهلال) سنة ١٩٠٤ بمقدمة استغرقت ما يقرب من المائتين من الصفحات دلت على علم وإخلاص وحذر وصبر . وحاول صاحبها ان يعقد فيها مقابلة بين الشعر العربي والشعر الغربي وأن يركز بوجه خاص على الملحمة

وهل عرف الشعر العربي الملحمة بالمعنى الاصطلاحي الدقيق ، اي « الشعر القصصي . . . الذي يرمي به الى . . . بسط احوال العالم الظاهرة البارزة . . . فالشاعر القصصي بهذا الاعتبار يعبر عن شعائر غيره . . . ص ١٦٣ » وانتهى الى انه « لا سبيل إذاً للزعم بوجود ملاحم لعرب الجاهلية على نحو ما يراد منها بعرف الافرنج . . . ص ١٧٢ » .

وحكم الرجل واضح لا لبس فيه ، ولكن الانسان العربي يحز في نفسه ـ وهو ازاء الغرب ومنافسته منطلقاً من اعتزازه بأدبه ـ ان يقف عند هذا الحد ، فقد يوجد شيء ، وربما . . . وقد يستفيد من اقل علاقة واقل رائحة . . . وهكذا رأينا البستاني يتوسع في الحال ويقرر في تردد ما لم يكن باتاً نقي المعالم . . .

إن البستاني يمضي في افتراضاته بعيداً ، ولابد من ان يعكس بذلك حاجة العصر وشعور العربي ومتطلباته ، ولكنه ـ أي البستاني ـ ما يكاد يرجع الى حقيقة ما لديه عن صفات الأنواع الشعرية الثلاثة حتى ينقض ما بنى ويقرر العكس مما ذهب من أجله . ثم تعود حاجة العصر اليه ويروح يبحث عن الملحمة في ميدان آخر لا يأمن ان ينسى خلاله المعيار الحقيقي للملحمة فيقرر ما لا يخضع للقاعدة ويدخل في باب التوسع أو النسيان :

« . . . ولكن للجاهليين نوعاً آخر من الشعر القصصي مما يعز وجوده في سائر اللغات وذلك في الملاحم القصيرة المقولة في حوادث مخصوصة ، فجميع شعراء الجاهلية وبعض المخضرمين قد سلكوا هذا المسلك وأجادوا فيه . ولو تصفحت كتاب الأغاني ومفضليات الضبي وأمثالها من كتب الأدب والشعر لرأيتها ملأى بهذه المنظومات الغراء وحسبنا بياناً لذلك ان نلقي في سبيلنا نظرة على جمهرة أشعار العرب . . . ص ١٧٢ » .

«فهذه تسع وأربعون منظومة لتسعة وأربعين شاعراً إذا تصفحتها تبينت لك في كثير منها مزايا هذه الملاحم القصيرة المختصة بلغة العرب ولا سيا ما قيل منها في الجاهلية كالمعلقات فانك ترى فيهن من سرد الحوادث وتفصيل الوقائع وتمثيل المشاهد وبداهة الفكر ما يعد من أعلى طبقات الشعر القصصي . وفيهن ايضاً من بديع التصور والسذاجة وحسن التصرف البديهي وإجادة الرصف وإبداع الوصف وإحكام التشبيه ما يسمو بهن الى أرفع درجات الشعر الموسيقي فهن بهذا المعنى قد جمعن بين محاسن الطريقتين في الشعر العربي كما جمعت الياذة هوميروس بين أطراف المحاسن في الشعر اليوناني .

فالمعلقات إذاً رأس الملاحم العربية . وأقربهن الى منظومات الشعر القصصي على ما

يراد به في العرف معلقة الحارث بن حلزة لإفاضته في وقائع بكر وتغلب وتغنيه بفوز قومه ونكال عدوه ومفاخر عشيرته على ما يماثل تغني هوميروس في الالياذة . وتليها بهذا المعنى معلقة عمرو بن كلثوم ثم معلقة زهير . . . ص ١٧٣ »

وهكذا ، ومن أجل ان يجد البستاني ملحمة او شيئاً من ملحمة ينقل البحث الى ميدان آخر غير ميدان الشعر الملحمي الحقيقي وصفاته الأساسية ، فهو يبحث هنا عن « الملاحم القصيرة المقولة في حوادث مخصوصة . . . » ويخيل اليه انه وجد ضالته ، ويقلل ـ لذلك ـ من ذكر كلمة « الملحمي » ويكثر من كلمة « القصصي » والأمر يختلف فكل ملحمي قصصي وليس كل قصصي ملحمياً ، ومن القصص ما يكون غنائياً ومنه ما يكون في صميم الغنائية حتى لو قام على تناول الحرب والشجاعة او أفاض « في وقائع بكر » .

« اذا قلنا ان العرب نظموا الملاحم فلسنا زاعمين ان في لغتهم شيئاً يماثل الياذة هوميروس وشهنامة الفردوسي وفردوس ملتن بالشعر الحي . ولكن اذا صحت الأدلة المؤدية الى ان أيوب كان عربياً ولا اخالها بعيدة الاحتمال كان ذلك السفر البديع المحفوظ في التوراة ملحمة عربية الأصل متقدمة بوضعها على ملاحم اليونان والرومان ص ١٦٧ .

ولكن الأخذ بهذا القول ليس مما يضم دُرَّةً يتيمة الى خزائن الأدب العربية فيزيد في مفاخر العرب ، او يفيد لغتهم فائدة تذكر لهم وتؤثر عنهم ، فالأصل العربي في عالم الغيب وهو على فرض المحال لو وجد لما كان فيه من عربية مضر شيء يعول عليه ولما وجد بين العرب من يفك منه عبارة واحدة لاختلاف اوضاع اللغة ومبانيها في ذلك العهد البعيد ، فهي بهذا الاعتبار آرامية او عربية اخرى اقرب الى عبرية التوراة منها الى عربية قريش .

ومن يعلم بالنظر الى ايوب نفسه الى اي فريق من القبائل كان ينتمي وما كانت حالة العرب والعربية في ايامه ومن كتب او استكتب ذلك السفر من قومه او غير قومه .
والحاصل ان الماعنا الى ذلك السفر انما هو من قبيل التذكرة والحرص على الاشارة الى امر خطير .

ثم اذا رجعنا الى الشعر القديم المنسوب الى قدماء العرب في اليمن ونجد والحجاز فلا نلبث ان نتحقق انه من النظم الموضوع حديثاً . . . وزد على هذا انه لا يربو على عدد معلوم من المقاطيع وليست جميعها من الشأن في الشعر قصصياً كان أو موسيقياً [يقصد :

ملحمياً كان ام غنائياً] . . . ص ١٦٧ ـ ١٦٨ »

وواضح من هذا ان الرجل يذهب في البحث عن دلالة على وجود الملحمة عند العرب الى ابعد الحدود ، الى ما يمكن ان يقال وما لا يمكن ، ولهذا فانه ما يكاد يبدي الرأي حتى يسرع الى نفيه او رده او الاستدراك عليه .

ويمكن ان يدل سعيه هذا على الحال التي كان عليها المثقف العربي في أواخر القرن التاسع عشر وقد رأى الغرب يملك الملاحم وهو لا يملكها (في حدود ما بين يديه من شعر) فيذهب يتشبث حتى بما لم يكن مقتنعاً بصحته والاستدلال به .

ثم يعود يقول لنفسه : « البحث إذاً يجب ان يكون في الشعر الباقي باللغة العربية المضرية . . ص ١٦٨ » ، والعود صحيح لأن المسألة هي مسألة الملاحم في هذه اللغة العربية التي وصل الينا الشعر العربي بها . ولكنه لا يمكن ان يخرج بعيداً عن حالة التشبث ، وهو العارف بما لديه ، وربما جره التشبث الى الابتعاد كثيراً عن طبيعة الملحمة الحقيقية كما خبرها جيداً في الالياذة ، فيقول ـ فيما يقول :

« . . . ليس في وقائع عرب الجاهلية وأيامهم ما يضاهي خطورة وقائع الحرب الطروادية ولكن تلك الوقائع لا تخلو بنفسها من شأن نسبي مذكور . فلا بد إذاً من اتخاذ احداها مثالاً للمقابلة ، وان أول ما يستلفت الأنظار حرب البسوس .

تلك حربٌ تناقل العرب اخبارها وتناشدوا شعرها على مر القرون حتى أيامنا هذه وصاغوها بقوالب شتى لا يصلح قالب منها لصوغ الملاحم التامة كالالياذة . ومع هذا فان جميع ما قيل فيها من الكلام المنظوم أقرب نسبة الى الشعر القصصي منه الى الموسيقي [الغنائي] فكل قصيدة منها قطعة من ملحمة ، ولكن تلك القطع غير ملتئمة لفقدان اللحمة بينها فهي كالحجارة المنحوتة قد أُحكمت صنعتها وبقيت ملقاة في أرضها غير مرصوصة البناء . ثم اذا نظرت الى اشهر الرجال والنساء فيها رأيتهم جميعهم شعراء فكليب يقول الشعر ومثله زوجته جليلة وأخوه مهلهل وكذلك مرة شاعر وابنه جساس شاعر وكل ذي شأن في القصة من غريب وقريب شاعر كالحارث بن عباد وجحدر بن ضبيعة فمجموع شعرهم أشبه من هذا الوجه بالشعر التمثيلي لأن لكل حادثة شاعراً ينطق بها بخلاف نهج شعر الملاحم كالالياذة اذ ترى هوميروس فيها ينطق بلسان الجميع . . . ص ١٧٠ »

وقد يخال الباحث في هذا التقارب ثم ذلك التباعد بين منظوم الجاهليتين [جاهلية اليونان وجاهلية العرب] أنه ربما كانت قصة حرب البسوس ملحمة في اصلها ففقدت منها أجزاء أدت الى تفرق ما بقي . ولكنه يتضح لدى الامعان أن ذلك لم يكن وان العرب في الجاهلية لم ينظموا الملاحم الطويلة المحكمة العرى مع توقد القرائح وتوفر معدات الفصاحة في اللغة . . . »

لقد بذل الرجل أقصى جهده ليصل الى ملحمة عربية وتصور في سبيل ذلك ما يكون وما لا يكون ثم لم يجد شيئاً الا قليلاً جداً حسبه تقارباً وتقريباً ، وقد نسي خلال بحثه ووقفته إزاء المقطعات التي رآها على انها من بقايا حرب البسوس الصفات الأساسية التي تميز الأنواع الشعرية الثلاثة : الغنائي (وقد سماه الموسيقي) والتمثيلي والملحمي ، ان هذه القطع التي رآها ، والجيد منها على وجه الخصوص ، من الشعر الغنائي يفيض انفعالاً لدى الرضى والسخط والفرح والحزن ولا تجعل منه الحرب شعراً ملحمياً . . . وإذا قال شاعر شعراً بلسانه عما في نفسه لا يدخل كلامه في الشعر التمثيلي . وتغلب . . . . » ان هذا الذي ذكره البستاني في الشعر شعر غنائي لأنه يصدر عن انفعال شخصي على لسان امرىء هو الشاعر نفسه ولم يصدر عن شاعر آخر يصور الأحداث والاشخاص ويعكس انفعالات غيره . كأني بالبستاني نسي قوله عن « الشعر القصصي وهو الذي عبّرنا عن منظوماته بالملاحم » بأن الشاعر فيه « يعبر عن شعائر غيره » . وليس من هذا عمل الشاعر العربي الذي ذكره لأن عمل الشاعر العربي يدخل فيما سماه الشعر الموسيقي لأن الشاعر فيه « إنما يعبر عن شعائر نفسه » .

لقد بذل الرجل جهده وأقصى المستطاع وكنا نتمنى ان يحصر النقاش في دائرته العلمية وبالمعيار المتفق عليه لتمييز نوع شعري من نوع آخر لأننا لا نريد ان يكون لنا ما لا نملك الدليل على وجوده في الوقت الحاضر فنخسر الشيء نفسه ونخسر المنطق ونعرب عن حالة نفسية غير صحيحة . إن الصفات الأخرى التي مدح بها الشعر العربي حقيقية ويمكن ان يذكر الباحث غيرها ويزيد ولكن هذا شيء وإخراجها من نوع الى نوع آخر شيء ثم أمن اللازم ان يكون للعرب ـ بأي ثمن ـ ملاحم لأن لليونان ملاحم . وقد توصل البستاني نفسه الى هذه الحقيقة فقال : « وليس من اللازم ان يكون جميع شعر الأمم على نسق واحد . . ص ١٧١ » وهي وان كانت قاعدة تقرر بعد الاقتناع بالعدم الا انها تملك من الحقيقة الكثير ، وان شأن الدارس الحقيقي ان يقف عند الموجود وليس من وكده الايجاد من العدم .

وفي الوقت الذي كان البستاني يعد عدته للطبع ، كان أديب عربي (فلسطيني) هو روحي بك الخالدي المقدسي يشغل في فرنسا وظيفة « قنصل جنرال الدولة العثمانية » ومقره فرنسا يعد العدة لتأليف كتاب بعنوان « تاريخ علم الأدب عند الافرنج والعرب وفيكتور هوكو » وقد صدرت طبعته الأولى في القاهرة (مطبعة الهلال) ١٩٠٤[٢٧] . وقد عرض هنا وهناك من كتابه لهذا النوع من الشعر الذي أوجد له البستاني كلمة ملحمة ، ويبدو ان الكلمة لم تصل الى سمع الخالدي ولهذا فلم يكن واضحاً في الإعراب عن علمه بالنوع وعن الدلالة على دقة علمه ، ولكنه كرر الحديث عنه باسم « الحماسة » و « الحماسي » مصحوباً عادة بالمصطلح الأجنبي « أبيويه » و « أبيك » ودل على علم بما يقدمه الغربيون من فرق بينه وبين الشعر الغنائي (الذي يسميه الموسيقي) ، وبما يوردونه عليه من أمثلة « . . . فالشعر الموسيقي يمتاز عن الشعر الحماسي بخاصته الشخصية او الفردية اي المتفردة في ذات صاحبها . . . وأما الشعر الحماسي فهو رواية الوقائع العجيبة التي يقوم بها الشجعان . . . موضوعه الوقائع الملفقة المشتملة على غرائب الشجاعة ونوادر الفروسية . وأشهر كتب الحماسة الايلياذة والأوذيسة لهوميروس اليوناني و (نييد) لفرجيل اللاتيني والكوميذية الالهية لدانتي الطلياني والجنة الضائعة لملتون الانكليزي وتخليص أورشليم لطاسو الطلياني وهانرياد لفولتير الفرنساوي والحماسة النابوليونية لفكتور هوكو . وعند اهل الشرق ماهابهاراته وراماياناه للهنود والشهنامة للفرس»[٢٨] .

الى هنا والكلام متفق عليه ، ولكن الخلاف في اختيار لفظة الحماسة او الحماسي ، لأن الحماسة يمكن ان تكون بمعناها الدقيق من الشعر الغنائي وهي منه ، وصفة لازمة من صفاته بمعناها العام ، فقد يكون الكلام حماسياً أي أن يتكلم شاعر بضمير المتكلم عن نفسه فيما خاض من وقائع عجيبة كانت مفخراً له بشجاعته ، ويكون غنائياً (موسيقياً) لأنه « يمتاز بخاصته الشخصية او الفردية . . . » ، وجرّت لفظة « الحماسة » الخالدي الى خطأ لا غبار عليه فقد ختم الأمثلة التي أعادها عن الغربيين مبتدئاً بالايلياذة . . . ، بقوله : « . . . وكتب الحماسة للعرب وأشهرها كتاب الحماسة لأبي تمام حبيب بن أوس الطائي . . . » ولا شك في ان المختارات الخالدة التي جمعها أبو تمام في كتابه الذي جعله على ابواب في مقدمتها « الحماسة » هي من عيون الشعر الغنائي بما في ذلك باب الحماسة نفسه وبأوج ما فيه من فخر الشاعر بنفسه او بقومه في الحرب .

وألف قسطاكي بك الحمصي كتابه «منهل الوراد في علم الانتقاد » فعرض لهوميروس

وقال « قصيدة هوميروس الحماسية »[٢٩] ، وكان المفروض ان يكون على علم بمصطلح الملحمة فقد صدر كتابه سنة ١٩٠٧ بل انه استعمل الملاحم (ص ٢١٠) وأشار الى البستاني في (ص ٢٢١)

وشق المصطلح الجديد الذي ابتكره البستاني طريقه وصار وكأنه مصطلح عربي قديم قِدَمَ اللغة العربية . وتوطد الحديث عن الملحمة والشعر الملحمي وربما كان خير ما كتب في ذلك ما عرضه احمد حسن الزيات في كتابه « في اصول الأدب ـ محاضرات ومقالات . . . »[٣٠] وتحدث فيما تحدث عن تقسيم الملاحم الى طبيعية وصناعية ، وساءل « هل عند العرب ملاحم ؟ » وأجاب : « اما الملاحم النظمية الفصيحة او الشعر القصصي فما أظنك تشك في ان العرب ليسوا في شيء منه وإن قل » .

ومع هذا فلا تعدم من يستعمل الملحمة او الشعر الملحمي على سبيل التوسع ، او الخطأ ، أو الجهل بشرط الموضوعية فيه ، فيدخل في الملاحم معلقة عنترة العبسي ومعلقة عمرو بن كلثوم ومعلقة الحارث بن حلزة وما تلك من الشعر الملحمي بمعناه الاصطلاحي (épique) وللغربيين شعر مثله يدخلونه في النوع الغنائي لأن الحرب والبطولة لا تكفيان شرطاً في تسويغ الاطلاق ؛ويدخلون كذلك قصيدة أبي تمام « يوم عمورية » وقصائد المتنبي في حروب سيف الدولة مع الروم . . . وما الى ذلك ، وهذا الشعر غنائي لا تكفي فيه الشجاعة والوقائع التاريخية لأن تجعلا منه شعراً ملحمياً لأن الشاعر فيه يعرب عن ذاته وانفعاله إزاء الأحداث وهو حاضر إزاء السامع او القارىء وضميره المتكلم ظاهر يدل عليه.

اما هذه المطولات التي نظمت حديثاً ويقصد أصحابها الى ان يعوضوا العربية عما يكون قد فاتها من النوع الملحمي فما هي ملاحم وإنما هي تاريخ جاء موزوناً مقفى او هي شعر تعليمي[٣١]

ملاحظات

١ ـ هل تكون الملحمة نثراً ؟

الأصل بالمصطلح ان يقتصر على الشعر ، فهكذا كانت الإلياذة والأوديسة ، وما قبلهما وما بعدهما ، بما في ذلك المشهور من الملاحم الصناعية ، وهكذا دخل المصطلح الدراسات النقدية والكتب المدرسية ، بل ان احد هذه الكتب المدرسية المؤلفة لمنفعة الطالب بموجز الموجز أراد ان يوصل الى قارئه المصطلح كما ساتصفته الدهور وفي اقل ما

يقال فيه ، فقال : الملحمة : شعر (على نظام البيت) . . [٣٢] .

وقد مر محتوى المصطلح على العصور للدلالة على نوع من العمل الشعري . . . وربما أطلق تجوزاً وعلى سبيل الندرة ، مرة او مرتين . . . ، على عمل نثري يصنعه أديب معلوم بتصميم وقصد محتوياً على عناصر من سمات النوع . فقد تصف الدراسات الحديثة كتاب فنلون (من القرن السابع عشر) الذي عمله وهو يتولى تعليم « ولي العهد » باسم «تلماك» [٣٣] مستعيراً الاسم وكثيراً من الامور عن أوديسة هوميروس ، وفيما عدا ذاك لم يكن كتابه ملحمة وانما هو تربية وتعليم وايصال أفكار معينة قصد صاحبها ايصالها الى تلميذه بطريقة مشوقة ، ولم يكن الشاعر المعدود ليلجأ الى الشعر في الايصال .

ويوصف الكتاب النثري الذي ألفه شاتوبريان (أوائل القرن التاسع عشر) باسم الشهداء لأنه تضمن موضوعاً ملحمياً وجواً ملحمياً ، وقد تميز بالمدهشات المسيحية عوضاً عن الوثنية ، وكان المؤلف شاعراً في نثره .

ولا تسمح هاتان الحالتان النادرتان ـ والقليل جداً مما يمكن ان يكون قريباً منهما ـ بالتعميم وكسر التعريف الأساس .

٢ ـ الشعر العربي والملحمة !

عندما جاء الباحثون العرب المحدثون واطلعوا على النوع الملحمي في اوروبا وخلو شعرنا من هذا النوع ـ بمعناه الدقيق ـ واستشعروا شيئاً ـ ربما كثيراً ـ من الخيبة والنقص ، راحوا يتقصون ميادين اخرى من النثر فوجدوا ما سمحوا لأنفسهم معه بعدّه ملاحم أو من الملاحم .

وكان من ذلك ـ أوائل ذلك ـ ما قاله سليمان البستاني (١٩٠٤) وهو في غاية الحرص على ان يجد شيئاً ـ أي شيء : « ومع هذا فان للمولدين نوعاً من الملاحم خاصاً بهم وهو المقامات المسجّعة بما يتخللها من الشعر كمقامات الهمذاني والحريري . . . ويلحق بالمقامات القصص التي يمتزج بها الشعر والنثر كقصة عنترة العبسي وكثير من القصص التي تتداولها العامة في جميع البلاد العربية .

وأن من أحسن ملاحم المولدين ملحمة نثرية جمع فيها صاحبها شتيت المعاني

وأوغل في التصور حتى سبق دانتي الشاعر الايطالي وملتن الانكليزي الى بعض تخيلاتهما الا وهي رسالة الغفران لأبي العلاء المعري . ولكن استغلاق عبارتها وفقدان الطلاوة الشعرية منها ينحطان بها عن درجة امثالها من ملاحم الأعاجم»[٣٤] .

لقد كان الرجل على الغاية من الاخلاص في ايجاد شيء من الملاحم عند العرب . وعجيب منه ان يذكر المقامات في هذا الباب ولكنه قارب ان يجد هذا الشيء في قصة عنترة ونظيراتها مما ينطوي على بعض من الملاحم الطبيعية ؛ وفي « رسالة الغفران » مما ينطوي على بعض من الملاحم الصناعية . ولم يكن اول من سجل الشبه بين رسالة الغفران وملحمة دانتي ، فقد كان قبله ـ عبد الرحيم أفندي احمد عرض على المستشرقين في المؤتمر الحادي عشر المنعقد سنة١٨٩٧م في باريس رسالة الغفران للمعري وبينَّ مشابهتها بالكوميدية الالهية ووعد بنشرها . . . [٣٥] وسار البحث ـ ولم يزل ـ في هذه الطريق واطمأن باحثون على تأثر دانتي برسالة الغفران واطمأن آخرون الى تأثره بقصة المعراج . . . ويبقى النقاش في ملحمية رسالة الغفران . . .

وربما كان أحمد حسن الزيات[٣٤] من أهم وأوضح من حاول الاجابة عن السؤال : هل عند العرب ملاحم ؟ وبعد ان نفى ان يكون شيء من « الملاحم النظمية الفصيحة او الشعر القصصي » . . . قال :

« على ان الشعر العامي لم يخل من هذا النوع او ما يشبهه خلو الشعر الفصيح ، فانا نستطيع ان نطبق اكثر قواعد الملحمة الطبيعية على القصائد التي نظمها شعراء البدو في حروب بني هلال وبني زغب وبني ذياب ، في الحجاز واليمن وأفريقية ، ووصفوا بها اخلاقهم وأحوالهم وأبطالهم ، ثم تغنوا بها طويلاً على (الربابة) بين النجوع والقبائل حتى جمعت في أواخر القرن الحادي عشر في ثمان وثلاثين قصة او ملحمة ، أولاها قصة جابر وجبير ، وهما الجدان الأعليان لبني هلال في عهد الرسول ﷺ ، ثم قصة (خضرة الشريفة) وهي ام البطل أبي زيد . وملخصها فيما زعموا ان الأمير رزقاً كان تحته عشر نساء لم يرزق منهن الا بنتين وغلاماً أبتر . فلما بنى على الأميرة خضرة بنت شريف مكة ولدت له مولوداً زنجياً ، لأنها رأت وهي حامل به طائراً أسود اللون قد هزم وحده سرباً من الطيور قد اجتمع عليه ، فتمنت على الله ان ترزق ولداًمقداماً كهذا الطائر ولو اسود مثله ، فحقق الله أُمنيتها ورزقها أبا زيد ، فانتفى الأمير من الولد وطلق الوالدة . فخرجت به مهاجرة فلقيها في الطريق الأمير فضل سيد زحلان فآواها وكفل ابنها . وشهر

الغلام بالبطولة والفروسية حتى شب القتال يوماً بين قبيلته وقبيلة أبيه ، ففتك بفرسانها فتكاً ذريعاً ألجأهم الى الاستغاثة بأبيه وقد كان اعتزلهم ، فتبارز الوالد والولد وكاد أبو زيد يقتل أباه لولا ان تدخلت امه فباحت بسر الأمر فتعانق الفارسان وعاد الفرع الى أصله ، والمنفي الى أهله :

ومنها حوادث (شامة وزهرالبان) تصف رجوع الأمير سرحان الى وطنه عن طريق البحر ووقوعه أسيراً في يد القرصان من الفرنج واستخدامهم إياه في رعي الخنازير ولحاق زوجه شامة به ، ثم قتال ابنه السلطان حسن لعبَّاد النار في اليمن بقيادة البطل أبي زيد وانتصاره على ملك الهند ورجوعهما ببني هلال الى ارض العرب . ثم (الريادة والرحلة) وهما تقصان انتجاع بني هلال بلاد المغرب وحروبهم للزناتي خليفة أمير تونس . وتتم هذه السلسلة بمعارك شعواء مع الفرس وتيمورلنك ، وغزوات دامية لوادي النيل ، وسقوط طنجة . . ، ومراكش .

وهذه الملاحم أشبه بالأوذيسة في جودة التشبيهات ، وكثرة الأمثلة ، وبساطة الأسلوب . وقد احتج بها ابن خلدون في مقدمته على ان البلاغة ليست مقصورة على لسان مضر ، وإنما تكون في اللغة العامية أيضاً ، وضرب منها امثلة على ذلك » .

وزاد الزيات :

« وأما الملاحم النثرية فللعرب منها فيما نعلم ملحمتان ، احداهما صناعية والأخرى طبيعية ، وهما متفاوتتان في الاسلوب والفكر والقيمة ، وكلتاهما لم تبلغ درجة الكمال الفني ، إما لضيق الخيال أو ضعف في السياق او ركاكة في الاسلوب وهما رسالة الغفران ، وقصة عنترة . . . »

٣ ـ المشكلة الهومرية

خلاصة ما عرفه البحث بالمشكلة الهومرية : الشك في وجود هوميروس وبلوغ الشك درجة النفي في ان شخصاً (شاعراً) معيناً اسمه هوميروس وجد فعلاً .

ومثل ذلك ، وقبل ذلك ، الشك في ان تكون الالياذة (والأوديسة) من نظم هوميروس او من نظم اي شاعر واحد آخر . وبلغ الشك درجة النفي ، وانتهى القرار الى ان الإلياذة (والأوذيسة) حصلت من توالي عدد من الشعراء .

وقد ساد هذا الاهتمام حيناً وساد المفهوم حيناً منذ أواخر القرن الثامن عشر بعد تقصيات الباحث الألماني ڤولف Wolf حتى اقترنت المشكلة برأيه . ثم لم يلبث الاهتمام ان تبدد وعاد الرأي كما كان الى اثبات وجود هوميروس وأنه صاحب الملحمتين [٣٦]

وقد عرض المشكلة من المؤلفين العرب سليمان البستاني في مقدمته على ترجمته للالياذة ، والدكتور محمد غلاب في الجزء الاول من كتابه « الادب الهليني » والدكتور محمد صقر خفاجة في كتابي « تاريخ الادب اليوناني » و« هوميروس» [٣٧]

٤ ـ عن « الملحمة » في العصر الحديث .

احتلت الالياذة والأوديسة في عصرهما المكان الأول ، وبقيتا محترمتين ومثار إعجاب عندما تقدمت أنواع اخرى كالشعر الغنائي والشعر الدرامي ، وسارتا كذلك يُقتدى بهما ، وتدرسان ، وتترجمان على مر العصور . . . . والى الآن ، فهما على رأس كل مكتبة وفي المقدمة مما يقرأ ويترجم ويحتفظ به .

وأنشأت العصور المختلفة الى جوار الالياذة والأوديسة وعلى نهجهما وما يشبه روحهما الكثير الكثير ، وكان هذا الانشاء يتطور شيئاً ويختلف عن غيره تبعاً للظروف والتقاليد والعقائد والمستوى الحضاري والثقافي ، وظل الأمر على ذلك او ما يقرب منه الى أواخر القرن التاسع عشر إذ بدأ هبوط في الاهتمام والنوعية دون ان يعني ذلك الكف عن انتاج ملحمة هنا او هناك ، ملحمة للانكليزي تنسون وملحمة للبلجيكي فرهارن . . . ودون ان يعني التنكر لخوالد التراث الملحمي . إن الذي حدث تناقص في العدد وقلة في الجودة وفتور في النهوض بالنظم وشعور بأن الملحمة لا تناسب العصر الحاضر والحياة المعاصرة وهذا الضرب من التعقيد والمادية في تناول العيش والفكر ، انها تناسب عصور الطفولة والفطرة والبساطة ، وأمكن ان تناسب القرون السابقة بوجه من الوجوه ، ولكنها يمكن ان تبدو في القرن العشرين شيئاً مضى وقته ولا معنى لمزاولته ولا شرائط كافية للابداع فيه .

لم يعد الشعراء يستطيعون مدَّ نَفَسهم بحيث يبلغ ديواناً ضخماً كاملاً يكوّن ملحمة بالمعنى التقليدي أو بالمعنى الرومانتيكي الذي كان عليه فكتور هيكو مثلاً . لم تعد ـ إذاً ـ الملحمة نوعاً حياً نامياً متطوراً بقدر ما هي تأريخ ونصوص خلدت على الزمن ، وبقي المصطلح في معناه الدقيق ينظر الى الماضي . وقد ينظم شاعر قصيدة طويلة بعض الشيء

بالنسبة لما ينظم هو أو ينظم عصره ، ويكون للقصيدة وقع خاص بسبب من اجتماع طولها النسبي مع موهبة الشاعر وعمق العالم الذي تعكسه او تطمح الى ان تعكسه وكأن الشاعر مفكر لغيره وبغيره من شؤ ون الكون والفساد . . . ويمكن في هذه الحالة ان تعد القصيدة ملحمة على سبيل التجوز والتصرف ، وان توصف بالملحمية من باب الثناء بصفة اكتسبت طاقة خاصة ولعلاقة ما ، والا فهي من الشعر الغنائي وبسمة غالبة جديدة لهذا الشعر الغنائي .

لقد تحولت الغلبة في ميل الناس ، منذ القرن التاسع عشر ، الى قراءة الروايات ، وازداد هذا الميل وازداد ، ويكفي ما انتج الأدباء في العالم من روايات مبدعة عميقة ضخمة ان يحدو بالدارسين الى ان يروا في الرواية ملحمة القرن التاسع عشر (وملحمة البورجوازية) (٣٨)

ألم يكن في ذهن الروائي الفرنسي الكبير ، بالزاك ، شيء من وقع كلمة « الملحمة » ومن وقع كلمة ملحمة دانتي (الكوميدية الالهية) عندما سمى مجموع رواياته « الكوميدية الانسانية » ؟

وتبرز بين هذا العدد الكثير الجيد من روايات القرن التاسع عشر (والقرن العشرين) روايات ضخمة بمعنى الكلمة تعالج حدثاً ضخماً تضيق كلمة « الرواية » به ويستعيد في ذاكرة الانسان معنى من معاني الملحمة الحقيقية فيروح يصفها بالملحمية . وللانسان ان يتذكر ما أبدعه تولستوي وحده في رواية الحرب والسلام على وجه الخصوص ألم تكن حملة نابليون على روسيا ودحر الروس اياها ضرباً من ضروب الحرب بين الاثينيين والطرواديين ضخامة والتحاماً بين شعبين . . .

وهكذا رأى القارىء والناقد في هذه الرواية وأمثالها نفساً ملحمياً ، إنها ملحمة . ويبدو ان هذه الحال جرت في روسيا اكثر مما جرت في غيرها ، ولا غرو ، فقد ازدهرت الرواية هناك ازدهاراً عجيباً ، حتى اذا قامت الثورة وقام الاتحاد السوفييتي ومضت الروايات تساوق المشروعات الضخمة وتتحدث عنها ازداد الوصف وتكررت التسمية ، وقد تكون الملحمية احسن صفة تقال في رواية لشلوخوف باسم « الدون الهادئ » . ومثل ذلك الروايات المناظرة . . . حتى صارت كلمة « الملحمة » تعني رواية ضخمة ، اضخم من المعتاد في الروايات ، وتحل محلها .

والخلاصة أنك حين تعدم في القرن العشرين الملاحم الشعرية من الطراز القديم ، تجد عوضاً عنها في الرواية . . . وتقول إن فيها نفساً ملحمياً ، وانها ملحمة ، وليس هذا مستغرباً ، ولكنك تقولها وفي ذهنك الفرق بين ملحمة وملحمة ، وقد يتلاشى الفرق أحياناً .

هذا في الرواية .

وفي المسرح ، تحتوي المسرحيات ضروباً من عناصر الملحمة ، ولاسيما برأي من لا يفصل بين الأنواع أو من يجد صلة وتبادلاً بينها ، وقد تشهد مسرحية تتناول حدثاً ضخماً فيه حرب وشجاعة نادرة وخوارق فتصفها بالملحمية ، وتتأمل تراجيديات اليونان ـ مع من تأمل فيها ـ فتجد سمات من الملحمة وتطمئن الى انها استعارت غير قليل من ملحمتي هوميروس . . .

ولكن الذي اطمأن اليه الدرس النقدي واستنامت اليه كتب نظرية الأدب التقليدية هي الفصل ، والفصل التام ، فهناك ملحمة ملحمة ودراما دراما ولكل صفاته ومزاياه .

وكان هذا التفريق في أذهان اليونان وهم يعرفون جيداً ملحمتي هوميروس كما يعرفون جيداً تراجيديات اسخيلوس وسوفوكليس ويوريبيدس ؛ وكان كذلك ـ على وجه بارز في كتاب أرسطو (فن الشعر) ، فهناك ملحمة وهذه صفاتها الجازمة وهناك تراجيدية وهذه سماتها الحاسمة . وهكذا سار التاريخ . . . دون ان يكون خروج على القواعد هنا ومقاومة هناك . . . فيكون بين الأدباء من يبتعد قليلاً قليلاً عما تحجرت عليه قواعد أرسطو . . . حتى يبلغ هذا الابتعاد درجة قصوى فينشأ مسرح مناقض لمسرح ارسطو . . . ويشاء أصحابه وأنصاره ان يسموه المسرح الملحمي ـ كما سنرى .

اما لدى العرب المعاصرين ، فبعد أن أوجدلهم سليمان البستاني اللفظة التي صارت مصطلحاً تشبثوا به وتصرفوا سلباً وايجاباً . وتجد من الأدباء من تصدى للنظم تحت هذا الاسم ورأوا في انفسهم المرشحين لتحقيق الأحلام في ان يكون للعرب ملحمة ، فنظموا في ذلك كتباً مجلدة يستعرضون فيها حقباً من التاريخ العربي القديم او الحديث فيها المعارك والبطولات والانتصارات ، ولكن لم يكن لكتبهم « الملحمية » ، فما يكاد عملهم يزيد على نظم لمادة كان يمكن ان تقدم نثراً على شكل أخبار متواصلة كما هو الواقع في كتب التاريخ القديمة والحديثة ؛ إنها من الشعر التعليمي اذا كان لابد من وصلها بالشعر . ولم

يعد القارىء العربي هذه الكتب الشعرية ملاحم ، وربما كان ذلك لأنه افتقد فيها العنصر الشعري في أقل تقدير ، ولو توافر فيها هذا العنصر لأهلها لاحتلوا مكاناً من الشعر ، وليكن عملهم بعد ذلك ملحمة او لا يكون . لقد فات الذين تصدوا للأمر العظيم شرط الشاعرية العالية زيادة على ما فاتهم من جوهر الملحمة وضروراتها في العصر الذي تخصب فيه .

ومن الأدباء العرب من شغل بايصال الملاحم الغربية او الحديث عنها الى القارىء العربي ، وقد نجحوا في ذلك بمقدار علمهم باللغة الأجنبية والموضوع الذي يعالجونه خلال هذه اللغة . وكان في طليعة النجاح ما سجله دريني خشبة بإعادة صياغة الالياذة والأوذيسة . . . وما سجله الزيات في مقالته عن الملحمة . ثم سار الأمر حسناً في هذه الطريق وكان من ذلك ـ مؤخراً ـ ترجمة الكوميدية الإلهية والشروع ترجمة الإنيادة .

ووجد مثقفون وشعراء طريقاً آخر الى الملحمة بأن لجأوا الى الاستفادة من سلطان المصطلح بالتوسع فيه ـ عن علم وعن غير علم ـ فراحوا يطلقون « الملحمة » على قصائد معاصرة تبرز فيها صفة الطول (النسبي) ، وربما كان فيها ـ الى صفة الطول هذه ـ موضوع من الموضوعات العامة التي تشغل بال الانسان المعاصر في الحياة والفكر والسياسة والحرب والسلام . . . وربما لم يكن لها ـ من ذهن أصحابها ـ الا الطول ، وذهب التوسع بأهل الطول هؤلاء ان نظم احدهم قصيدة غرامية نشرها في كراس كتب على غلافه : ملحمة .

ثم ، تضاءل سلطان المصطلح ، وان كان قد بقي حيّا في نفوس الشيوخ من الأدباء ، فكم من مرة تحدث الجواهري عن قصيدة من قصائده ونعتها بالملحمية وهو يقصد الى أنها طويلة رنانة زيادة على ما هو معروف عن قصائده الطوال من معالجات لقضايا عربية او انسانية حساسة . وأطلق عدد من الشباب كلمة الملاحم على عدد من مطولات بدر شاكر السياب لطولها وربما للموضوعات التي تعالجها او لما اطلق توسعاً في القرب من صفة الملحمة على نظائرها .

وانصرف الناس ـ فيما عدا ذلك ـ عن اطلاق المصطلح وكأنهم أدركوا حقيقته أو أدركوا العجز عن تحقيقه ، هذا الى اننا كثيراً ما نصدر في مثل هذه الأمور عن الغرب ، وقد تضاءل احتفال الغرب بالملحمة .

ودار على لسان الشباب عوضاً عن ذلك مصطلح الدرامية في الشعر . . . وتلقفوا

مصطلح المسرح الملحمي وطبقوه في الاخراج حتى غلب على المناهج الاخرى ، وكان للعراق في ذلك نصيب كبير ، وإن كان الملاحظ أنهم اخذوا مصطلح المسرح الملحمي دون محاولة جادة بالتفكير في كلمة « الملحمي من كلمتي المصطلح ، لقد اخذوه كلاً ونظروا فيه وحده دون جد للنظر في الملحمة .

لقد كان للملحمة ـ في يوم من أيام تاريخ الإنسان ـ سلطان كبير جداً ، وكان هذا السلطان يعود ـ بين حين وآخر وعلى وجه من الوجوه اهتماماً بنص قديم أو تقليداً أو إبداعاً في ضوء جديد أو توسعاً في المصطلح . . . وتشويهاً أحياناً . . . وإطلاقاً عاماً في الحياة وكأنه كلمة تعني الضخامة . . .

وشرَّق الاهتمام وغرَّب . . . ولكنه تضاءل كثيراً ، وقال قائلون ان عصر الملحمة قد ولى ، وان عصورنا غير مهيأة لانشاء هذا النوع من الشعر . . . ورأى اخرون امكان التصرف بحيث ننشيء ملحمة من طبيعة عصرنا ولابد من انتظار الموهبة الكبيرة التي تضطلع بهذه المهمة . لا ، لا تقولوا ذهبت الملحمة الى غير رجعة ! وفي القضية نظر . ولم تغير الأحوال وكر العصور واختلاف المفهومات من مكانة خوالد التراث العالمي بدءاً من گلگامش . . . ومروراً بالالياذة والأوذيسة . . . والملاحم الاصطناعية . . .

المراجع والهوامش

(١) ترجمت الالياذة إلى العربية أكثر من مرة ، كانت الترجمة الأولى نظماً ، والترجمات الأُخرى نثراً . ويضطرب المترجمون في رسم الكلمتين تبعاً للغة التي ينقلون عنها : الإلياده ، الإلياذه ، الاودية ، الأوذية ، الأوديسا . .

عرَّب الالياذة عن اليونانية نظماً سليمان البستاني ، وطبعها في القاهرة ، دار الهلال ، ١٩٠٤ ، وأعيد طبعها بالأوفست في بيروت ، دار إحياء التراث العربي د . ت (وربما كان ذلك خلال السنوات العشر الأخيرة) .

وربما كان دريني خشبة أكثر من أذاع نصوص التراث اليوناني لما كتب عنه او ترجم في مجلة الرسالة وفيما أصدره من كتب . وهو لا يلتزم الترجمة الحرفية وإنما يتصرف تصرف المتبني للنص فيعرضه عرضاً عربياً وكأنه صاحبه . وهو يعتمد في عمله الترجمات الانكليزية . وقد صدر له في ذلك : الإلياذة والأوذيسة وأساطير الحب والجمال عند الإغريق ، طبع كل منها أكثر من مرة في حياته ثم في روايات الهلال .

أعرف عن الأوذيسة أنها صدرت في طبعة أولى سنة ١٩٤٥ وثانية ١٩٦٠ ، وفي روايات الهلال ، يناير ١٩٧٠ .

وصدرت الإلياذة في روايات الهلال سنة ١٩٦٩ ، وصدرت في طبعة شعبية لا تحمل تاريخاً او مكاناً .

وصدرت طبعة كتاب الهلال لأساطير الحب في يونية ١٩٦٥ .

توفي دريني خشبة في ١٠ يوليو ١٩٦٤ عن واحد وستين عاما .

ونقلت السيدة عنبرة سلام الخالدي الألياذة والأوذيسة عن نصين انكليزيين ملخصين . صدرت الطبعة الأولى من الالياذة في القاهرة ، والثانية في بيروت ، دار العلم للملايين ١٩٧٤ . وصدرت الطبعة الأولى من الأوذيسة في القاهرة ، والثانية في بيروت ، دار العلم للملايين ١٩٧٤ .

ونقل أمين سلامة الإلياذة معتمداً النص اليوناني وصدرت في ثلاثة اجزاء من مطبوعات كتابي تكون منها الكتاب الـ ٣٥ ، ٣٦ ، ٣٧ .

وصدر لأمين سلامة : أوديسة هوميروس ، القاهرة ، ١٩٦٠ ثم ط ٢ منقحة ومزيدة ١٩٧٧ ـ ١٩٧٨ ، القاهرة ، دار الفكر العربي .

(٢) ما يثير الاعجاب والدهشة . . . Le merveilleux وأكثر ما يأتي من تدخل الآلهة ومخلوقات ما وراء الطبيعة في الشعر . . .

(٣) محمد صقر خفاجة ـ تاريخ الأدب اليوناني ، القاهرة ، مكتبة النهضة المصرية ، سلسلة الـ ١٠٠٠ كتاب ١٩٥٦ .
ص ١٨ ـ وسيكون الكتاب معتمدنا الأول في تلخيص الإلياذة والأوذيسة ووضع المقتبس عنه بين أقواس دون الإحالة عليه .
ص ٤٤ ـ ٥٢ . وقد تصرفنا في كتابة أجاممنون فجعلناها أگاممنون . ويرد عنده اخيلوس وهو أخيل أو أشيل . ويرد عنده ابولو ، على ابوللو . . . ويكتب الأوذيسة : الأوديسا .

(٤) فنس ١/ ٣٠ . . إلا إذا ربطنا ربطاً محكماً بين الغنائي والتزام بحر واحد . . . أي في أعلى مراحل نضجه .

(٥) الطرواديون نسبة الى مدينة طروادة في آسيا الصغرى . . .

(٦) تحدث بالعربية عن هوميروس سليمان البستاني في مقدمة ترجمته للالياذة - وسنرى ذلك - وطه حسين في كتابه « قادة الفكر » ، القاهرة ، دار المعارف ١٩٣٠ ص ٥ -٢٢ ، ودريني خشبة في مجلة الرسالة ، والدكتور محمد غلاب في الجزء الأول من كتابه « الأدب الهليني » القاهرة ١٩٥٢ ، وخفاجة في كتابه « تاريخ الأدب اليوناني » وفي كتاب خاص عنوانه « هوميروس » القاهرة ، مكتبة نهضة مصر ١٩٥٦ .

وأفرد له عبد المعطي شعراوي حلقة خاصة من سلسلة المكتبة الثقافية - القاهرة - العدد ٢٦٥ ، سنة ١٩٧١
وتنظر « قصة الأدب في العالم » .

(٧) عبد المعطي شعراوي ١٢ .

(٨) خفاجة ٤١ .

(٩) محمد غلاب ١/ ١٥٤ -١٦٤ ويكتب الطروادية : التروادية ؛ والطيبية : الثيبية على الاقتراب من اللفظ الأصلي .

(١٠) هوراس - فن الشعر ٧٤ .

(١١) ترجمت السيدة عنبرة سلام الخالدي الإنيادة ملخصة عن الانكليزية ، بيروت ، دار العلم للملايين (يناير) ١٩٧٥ .

ورأت « الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر إصدار سلسلة دراسات إغريقية ولاتينية . . . ونشر ترجمات كاملة دقيقة لأعمال الكتاب الإغريق واللاتين . . . وقررت البدء بترجمة . . . الملحمة الخالدة الانيادة » وناطت العمل بيد لجنة من المتخصصين وصدر الجزء الأول (القاهرة الهيئة . . . ، المطبعة الثقافية ١٩٧١) بترجمة كمال ممدوح حمدي ، عبد المعطي شعراوي ، فاروق فريد ، محمد حمدي ابراهيم ، عبدالله المسلمي ، أحمد عثمان . مراجعة وتقديم عبد المعطي شعراوي -
ثم صدر الجزء الثاني ١٩٧٧ وبه تكتمل الترجمة .
وقد اعتمدنا هنا مقدمة الدكتور شعراوي في خلاصة الحديث عن فرجيليوس والانيادة .

وقد نصت كلمة الهيئة في هامش لها على انه « جرى العرف في الثقافة العربية على نطقها « الإنيادة » والنطق اللاتيني الصحيح للكلمة هو « الأينيدة » وقد آثرنا الشائع المحرف على الصحيح الغريب » .
وتنظر قصة الأدب في العالم .

(١٢) ورد هذا الكلام على نوعي الملاحم في مقدمة الدكتور شعراوي . وينظر ، فنسن ، وطه حسين وجماعته في « التوجيه الأدبي » ، والزيات في « فن أصول الأدب ط ١٩٥٢ Suberville, 257-258.

(١٣) ينظر سليمان البستاني في مقدمته على ترجمة الإلياذة ٢٤ ، ٦٤

(١٤) وتنظر إحالاته على مواده287-288 ، Dic

وقد نقل الدكتور الطاهر احمد مكي « ملحمة السيد - أول ملحمة أندلسية كتبت باللغة القشتالية » الى العربية - ودرسها وقدم لها ، القاهرة ، دار المعارف ١٩٧٠ .

(١٥) حقق الدكتور عبد الرحمن بدوي الترجمة القديمة لفن الشعر وشروح الفارابي وابن سينا وابن رشد ونشرها مجموعة مع ترجمته لفن الشعر وأصدر الطبعة الأولى في القاهرة سنة ١٩٥٢ . والثانية في بيروت ، دار الثقافة ١٩٧٣ . وتجد فيها : أوديسيا ، اودوسيا ، اودسيا ، ايلياذ ، ايلياذا ، الياذا .

وحقق الدكتور شكري محمد عياد سنة ١٩٥٢ نقل أبي بشر ونشره مع ترجمته له في القاهرة ، دار الكاتب العربي ١٩٦٧ .

(١٦) افيقى : قد يكون الأصل الصحيح ، افيفي

(١٧) ينظر - مثلاً - ابن القفطي : تاريخ الحكماء . . . ومقدمة البستاني على الإلياذة ، القاهرة ١٩٠٤ . . .

(١٨) تنظر ترجمة حسن عثمان : « كوميديا دانتي أليجييري » القاهرة ، دار المعارف . الجحيم ، ط٢ مزيدة ومنقحة ١٩٦٧ (كانت الأولى سنة ١٩٥٩) . المطهر ، ط٢ مزيدة ومنقحة ١٩٧٠ (كانت الأولى سنة ١٩٦٤) . الفردوس ١٩٦٩ .

وذكر أنيس الخوري المقدسي في كتابه « الاتجاهات الأدبية في العالم العربي الحديث » ط٣ ، بيروت ، دار العلم للملايين ص ٣٧٦ : « الكوميدية الالهية . نقلها عن الايطالية نثراً قصصياً عبود أبو راشد ، وطبع الجزء الأول منها (الجحيم) سنة ١٩٢٦ ، والجزء الثاني (المطهر) سنة ١٩٣١ ، والثالث (النعيم) سنة ١٩٣٢ . وترجم الجحيم عن الايطالية بنثر شعري تابع فيه الأصل ، المحامي امين ابو شعر وقد صدرت ترجمته عن مطابع الأرض المقدسة سنة ١٩٣٨ » .

(١٩) تابعنا تطور الملحمة هذا عن Dic.,288-289

وفنسن ١/ ١١٨ - ١٢٣ Suberville, 259-264 ; Princeton, 242-247

(٢٠) ترجمة أو دراسة أو تعصباً في النقد . واستوحى فنلون من الأوديسة رواية تربوية كتبها سنة ١٦٩٩ لتلميذه حفيد لويس الرابع عشر وجعل عنوانها « مغامرات تلماك » . . . نقلها الى العربية عادل زعيتر بعنوان تلماك ، القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٥٧ .

ينظر المذاهب الأدبية الكبرى لڤانيكم . . .

(٢١) Suberville,261.

(٢٢) فنسن ١١٩ - ١٢٠ ، وينظر - كذلك - الخبر بعده عن لامرتين وهيكو .

(٢٣) نقلها الى العربية عن أصلها ، الاستاذ طه باقر ، وطبعت ثلاث مرات صادرة في بغداد ، وزارة الإعلام ، الأولى ١٩٦٢ ، الثانية ١٩٧١ ، الثالثة ١٩٧٥ مع مقدمة للاستاذ المترجم المختص .

وترجمت كلكامش الى لغات العالم الحية ، وكثيراً ما تقدمت تلك الترجمات - او لحقتها - دراسات عن القصيدة .

وقد نترجم عن اللغات الأجنبية النص ومقدمته كما فعل محمد نبيل نوفل وفاروق حافظ القاضي اذ نقلا عمل ن ك ساندرز ، القاهرة ، دار المعارف ١٩٧٠ .

ونقل دياكونوف كلكامش الى الروسية ، وكتب عنها خاصاً ، ونقل عزيز حداد الترجمة الروسية مع البحث الى العربية واضاف الى ذلك دراسة جمالية كتبها ب . س . ترافيموف ، واصدر ذلك في كتاب بعنوان جماليات ملحمة كلكامش ، بغداد ، مكتبة الصياد ١٩٧٣ .

(٢٤) وقد نقلت المها - بهارتا إلى العربية ، وأعلنت دار العلم للملايين عن صدور جديد .

(٢٥) اختصرها البنداري وترجم المختصر نثراً .

وحقق الدكتور عبد الوهاب عزام عمل البنداري وقدم له ونشره وأصدرت دار العلم للملايين ترجمة (مختصرة) هـ .

وينظر للدكتور أمين عبد المجيد بدوي - جولة في شاهنامة الفردوسي ، القاهرة ، مكتبة النهضة المصرية ، ١٩٧٦ .

(٢٦) من أحدث هذه الاحوال الكتيب الذي صدر للدكتور سعد الدين الجيزاوي : « الملحمة في الشعر العربي » القاهرة ، المكتبة الثقافية سبتمبر ١٩٦٧ .

(٢٧) وصدرت طبعته الثانية عن دار الهلال أيضاً ١٩١٢ - والى صفحاتها تشير الدراسة .

(٢٨) نفسه ١٤٦ - ١٤٧ ، وتنظر الصفحات ٧٣ ، ١٤١ ، ١٤٦ ، ١٤٩ ، ١٥٣ ، ١٦٢ ، ٢٤٠ .

(٢٩) قسطاكي - منهل ٥٣ وتنظر ٥١ ، ٢١٠ ، ٢١١ .

وكان المفروض بالدكتور طه حسين ان يكون قد سمع بالترجمة وبترجمة المصطلح ولكننا لا نراه يدل على ذلك السماع لأنه استعمل « الشعر القصصي » في كتابه « قادة الفكر » الذي نشر فصوله في « الهلال » سنة ١٩٢٥ ونشره في دار المعارف سنة ١٩٣٠ وذلك لدى كلامه على هوميروس وربما استعمل الأناشيد القصصية ؛ واستعمل الشعر القصصي مرة اخرى في كتابه الذي صدر بطبعته الأولى سنة ١٩٢٧ « في الأدب الجاهلي » في الكتاب (الفصل) السادس منه ، ويقع في ص ٤٠٢ من طبعة دار المعارف ١٩٥٢ .

(٣٠) الزيات (أحمد حسن) - في أصول الأدب ، القاهرة ، مطبعة الرسالة ١٩٥٢ ، ويأتي الحديث عن الملحمة ص ص ٣٥٠ - ٣٧٣ .

وينظر التوجيه الأدبي لطه حسين وجماعة ، وقصة الأدب في العالم لأحمد أمين وزكي نجيب محمود . .

(٣١) تجد نماذجه في الكتيب الذي سبقت الاشارة اليه « الملحمة في الشعر العربي »

(٣٢) F. Germain, L'Art de Commenter une épopée, Paris, éd. Foucher, P. 21.

(٣٣) وقد ترجم عادل زعيتر تلماك الى العربية كما ذكرنا.Suberville, 256

(٣٤) سليمان البستاني في مقدمته على تعريب الإلياذة ، ص ١٧٤ .

(٣٥) روحي الخالدي - تاريخ علم الأدب ، ط ٢ ، ص ١٤٧ . وللاستاذ عبد المطلب صالح كتاب عن مصادر دانتي . . .

(٣٦) احمد حسن الزيات - في أصول الأدب ط . سنة ١٩٥٢ ، ص ٣٦٦ - ٣٧٣ . ولم يلاحظ الزيات أو ينبه في حديثه عن الملحمة باللغة العامية الى اشتراط الغرب في لغة الملحمة أن تكون عالية بالاسلوب الرفيع . . . الجليل . . .

(٣٧) في Dic., 286 : وقد نشر فولف بحثه سنة ١٧٩٥ ، وقد كادت نظريته تقبل بالاجماع في القرن التاسع عشر وقد اسقطت نهائيا في عصرنا الحالي .

(٣٨) البستاني ٤٧ - ٥٠ ، غلاب ١/ ٥٨-٦٢ ، ١١٣ - ١٢٣ ، خفاجة ٤٠ - ٤٣ ؛ وينظر طه حسين ، قادة الفكر ، هوميروس . ومن يقرأ تفصيلات المشكلة ، ولا سيما في كتاب غلاب ، يتبادر الى ذهنه امكان تأثر طه حسين بها عند نفي الشعر الجاهلي ان يكون - جله - صحيح النسبة .

(٣٩) ثم ملحمة الأمة ، والعمال والفلاحين ، والانسان . . . في القرن العشرين .

٥ ـ الشعر التعليمي

والكلمة العربية هنا ترجمة حديثة للمصطلح الغربي (الفرنسي : didactique ، الانكليزي didactic . . .) وترجع المصطلحات الأوروبية الى أصل يوناني didacktikos علَّم يعلم تعليماً . . .

والشعر التعليمي في الأصل البعيد ما تضمن حكماً او أمثالاً ونصائح ووصايا . . . وأخباراً وعقائد . . . ومعلومات . . يوم كان الشعراء صدور الحياة العقلية في المجتمع وطليعة الفلسفة ؛ وهو ـ على هذا ـ مبكر لا يكاد يُعرف أوله ؛ وقد ضاعت أمثلته الأولى مع ما ضاع من شعر .

وعرف الشعر التعليمي لدى اليونان ، أشهر ما عرف وأعظم ما عرف فيما كان لشاعرهم الكبير هسيود[1] (من أهل القرن الثامن ق . م) ، وقد نظم فيه المطوَّلات التي عالجت الحياة اليومية وأُسرَ الآلهة . ووجد العقل مساربه خلال هذا وذاك .

وأخطر ما بقي من آثار هسيود قصيدة الأعمال والأيام ، تقع في اكثر من ثمانمائة بيت من البحر السداسي استهلها باستلهام ربات الشعر . ولا تعدم من يصفها بالملحمة التعليمية : « لقد نهج ـ هسيود ـ منهاج ـ هوميروس ـ وحافظ على لغة الملحمة وشكلها ، ولكنه غير في موضوعها تغييراً شاملاً . . . فهو . . . لا ينكر نفسه ، بل يظهرها لتعبر عن مشاعر الانسان الذي يحزن ويفرح . . . فنظم الشعر ليعلم الناس فنون الزراعة ويعرفهم الواجبات التي فرضت عليهم في المجتمع الذي يعيشون فيه بالفعل . . . كان يخاطب الفلاح الذي يزرع الأرض ويراقب فصول السنة ليعرف مواعيد الحرث والحصد وكان يتغنى بآلام الانسانية ، ويصف حياة الناس الواقعية بما فيها من غنم وغرم وما تحتويه من مسرات وأحزان . وأخذ يتعرض للمشكلات العويصة وبدأ يكثر من الأسئلة عن أصل الانسان ومصيره وعن سبب الكفاح المضني الذي تتطلبه الفضيلة ، وكان يعجب من استبداد الآلهة بالبشر ويتساءل في ضيق وحيرة : ما العدالة ؟ كيف جاء الشر والألم

والمرض الى الدنيا ؟ . . . »[٢]

« وينسب مما بقي لهسيود مطولة تعليمية أخرى باسم Theognia ويمكن ترجمتها بأنساب الآلهة أو أسرة الآلهة ، او تاريخ الالهة ، وتقع في ألف ومائتي بيت من البحر السداسي يستهلها باستلهام ربات الشعر « ثم يحدثنا عن نشأة الكون وكيف بدأت بظهور مخلوقات ثلاثة : « الفوضى ، والأرض ، والحب . ولدت بعدها السماء وجماعات من الشياطين والعمالقة (تيتانيس ، كوكلوپيس . . . الخ) ثم تزاوجت هذه المخلوقات فيما بينها وأنجبت أجيالاً متعاقبة منها جيل الآلهة : زيوس وهيرا وهاديس وپوسيدون . وبعد ذلك يخدع بروميثيوس ، أحد التيتانس ، زيوس ويسرق منه النار فيعاقبه عقاباً صارماً ، ثم تنشب معركة هائلة بين الآلهة بزعامة زيوس وبين التيتانس تنتهي بانتصار الآلهة وتنصيب زيوس ملكاً عليهم . وبعد ذلك يعدد لنا الشاعر زيجات سيد الأرباب وذريته وذرية غيره من سكان الأولومبوس وينهي قصيدته بالدعاء لربات الشعر »[٣] .

وفي نسبة هذه القصيدة الى هسيود شك قوي، ومن الباحثين من يراها من عمل تلاميذه ومقلديه . ومنهم من يرى ان القسم الأكبر منها لهسيود نفسه .

كانت قصائد هسيود شعراً وتعليماً في آن واحد ، ومن هنا سر عظمتها وبقائها وإعجاب الناس بفنها في عصرها وبعد عصرها ،وهي إذ تذكر ، لا تذكر على أنها مادة علمية او علم فقط ، وانما تذكر على انها شعر .

ولم يرد فيما وصل الينا من كتاب أرسطو « فن الشعر » ذكر لهسيود ونص على نوع من الشعر يعرف بالتعليمي ؛ وإنما ورد نص مهم جداً في بابه يعني ان الشعر ليس بالوزن والقافية ولكن بخصائص مستقلة عن ذلك ، فقد يقول المرء كلاماً موزوناً مقفى ولا يستحق ان يسمى شاعراً :

« . . . على أن الناس قد اعتادوا ان يقرنوا بين الأثر الشعري وبين الوزن ، فيسموا البعض شعراء ايليجيين والبعض الآخر شعراء ملاحم ، فإطلاق لفظ « الشعراء » عليهم ليس لأنهم يحاكون ، بل لأنهم يستخدمون نفس الوزن .

والواقع أن من ينظم نظرية في الطب أو الطبيعة يسمى عادة شاعراً : ورغم ذلك فلا وجه للمقارنة بين هوميروس وأنباذوقليس الا في الوزن . ولهذا يخلق بنا ان نسمي

احدهما (هوميروس) شاعراً ، والآخر طبيعياً أولى منه شاعراً . وكذلك لو ان امرءًا أنشأ عملاً من أعمال المحاكاة وخلط فيه بين الأوزان كما فعل خير يمون في منظومته « قنطورس » ، وهي رابسودية مؤلفة من أوزان شتى ، فيجب ايضاً ان يسمى شاعراً »(٤).

إن هذا الكلام الموزون المقفى الخالي من روح الشعر الذي نظمه أنبا ذوقليس مضمناً إياه مادة من مواد الطبيعة تضميناً علمياً جافاً . . . ليس من الشعر بالمعنى الحقيقي وإن اكتسب التسمية بما له من مظاهر الشعر في الوزن والقافية . . .

والشعر من نوع ما كان يتعاطاه أنباذوقليس هو الذي سيكون الا نموذج فيما يعرف بالشعر التعليمي أي ان مصطلح الشعر التعليمي سيستقر في الأذهان ـ أكثر ما يستقر ـ على انه مادة علمية عرضت بوسيلة شكلية من وسائل الشعر غير كافية ـ لدى التحقيق ـ ان تنقله من العلم الى الشعر ، واذا استطاعت فبالاسم فقط ، والا فما هي من الشعر في شيء .

إن هسيود جعل من التعليمية شعراً لأنه شاعر موهوب قدّم مادته منطلقاً من هذه الشاعرية . أما الذين لا يملكون الشاعرية فهم ينحطون بهذا النوع من الشعر درجات كبيرة . وهذا ما حدث للشعر التعليمي اليوناني في الاسكندرية ، إذ آلت حضارة هذه الأمة الى الاسكندرية وقام في هذه البلدة علماء زاولوا هذا الضرب من النظم وكأنهم وجدوا فيه ضالتهم فجاء كلامهم مادة علمية جافة ، « فقد حلت جودة الصنعة محل الإلهام و . . . المهنة محل الأصالة »(٥) وطغى التقعر على الطراوة .

لقد كثر الشعر التعليمي في هذه البيئة العالمة ، ولكنه تعليم وليس شعراً . واشتهر بين هؤلاء العلماء الكثيرين اراتوس (٣١٠ ؟ ـ ٢٤٥ ؟ ق . م) ، وقد نظم ـ فيما نظم ـ قصيدة مطولة في ١١٤٥ بيتاً عالج فيها الفلك والأنواء وكأنه يؤلف كتاباً .

لقد آل الشعر في الاسكندرية علماً وفلسفة . . . ونثراً منظوماً ـ وهذا هو الشعر التعليمي .

وتلقف الرومان الشعر التعليمي وزاولوه وانسجموا وإياه فبرزوا فيه وأعادوا اليه معنى من معانيه الحقيقية وأعادوا اليه مجداً من أمجاده في بلاد الاغريق ، وخلقوا فيه آثاراً كثيرةً من أهمها قصيدتان كبيرتان هما : « عن طبيعة الأشياء » نظمها لوكر يتيوس (٩٩ (او) ٩٨ ـ ٥٥ ق . م) في ستة كتب يتحدث فيها عن الذرة والظواهر الجوية ويمدح

أبيقور ويشرح فلسفته ويبحث في الجسد والروح . . .[٦]

والزراعيات لفرجيل[٧] (٧٠ - ٩ ق . م) نظمها عام ٢٨ ق . م تحدث فيها عن الحبوب والأشجار والحيوانات والنحل . . .

« وقد عرف هذان الشاعران كيف يبثان الحياة في موضوعات مجدبة ، الأول بخياله الانفعالي ، والثاني بخياله التزييني ، وقد تميز الاثنان باحساس عميق لسر العالم وجماله . وقلما بلغت أشعار تعليمية هذا المبلغ من النجاح ، وهي مدينة في ذلك الى الاستلهام الشخصي للعبقريتين الحقيقيتين »[٨] .

ولا ننسى ـ ونحن نتحدث عن الشعر التعليمي الروماني ـ رسائل هوراتيوس (وهو هوراس نفسه) (٦٥ ـ ٨ ق .م) في الموضوعات الخاصة بالحياة الجارية والأخلاق والآداب ، ومنها رسالته الى آل بيزون التي اشتهرت باسم « فن الشعر » . ولا ننسى كذلك أوفيد (٤٣ ـ ١٧ (او) ١٨ ب .م) ، الشاعر الذي لا نظير له ، انه ينظم الشعر وكأنه يتنفس ، وله في الشعر التعليمي عدة كتب منها « فن الحب » ؛ وتعكس كتبه الشعر التعليمي على انه لعب عقلي . وسينتقل هذا المفهوم تراثا في الأجيال اللاحقة[٩] .

لم ينقطع الشعر التعليمي في القرون المتوسطة وقد غلبت عليه المسيحية وتعاليمها . وأكثر الشعراء من نظم القصص في هجاء المجتمع على شكل رمزي Allégorique ، وفيه ما يكاد يكون ضرباً من دائرة معارف بالحيوانات وهي تحمل رموزاً دينية وأخلاقية ، ومنها ما يكون في الأحجار الكريمة او في مادة التربية ولم يكن هناك عصر أكثر تعليمية وهجائية من القرون المتوسطة .

وجدد القرن السادس عشر النوع الشعري ، وزاوله ـ فيمن زاوله ـ شعراء فرنسا الكبار امثال مارو ورونسار وكثرت في العصر المنظومات في « فن الشعر » :

وهيأ القرن السابع عشر من الأدب الفرنسي للشعر التعليمي شاعره الحقيقي : بوالو صاحب « فن الشعر » (١٦٧٤) و « الرسائل » في المواد الأخلاقية والاجتماعية ـ إنها أشعار عقلية بمعنى الكلمة .

ونجح لافونتين في كتابة رسائل ممتعة ، وشارل بيرو في نظم قصائد ، منها قصيدة بعنوان « لويس الرابع عشر » فتحت الصراع بين القدماء والمحدثين .

واذا كان القرن الثامن عشر اقل قرون الأدب الفرنسي شاعريةً ، كان معنى ذلك انتصار الشعر التعليمي ومعالجته الموضوعات كلها . وهو ما حصل بالفعل .

لقد نظم فولتير سبع « محاضرات » عن الانسان ، ونظم عدة رسائل تميز فيها .

واشتهر بين من اشتهر في الشعر التعليمي دليل فكتب « الحدائق » و « الانسان في الحقول » و « المحادثة » ، وأمكن تقريبه من أوفيد . ومن آثاره في الشعر : فن النثر .

إن القرن الثامن عشر في فرنسا هو قرن العقل والفكر والمادة العلمية ؛ ولا غرو ان كثر فيه الشعر التعليمي .

ولم يستمر هذا ويتصل ، فقد بدأت روح العصر تتغير وصارت تميل شيئاً فشيئاً الى العاطفة والخيال والغنائية قبل ان ينتهي القرن ، حتى إذا جاء القرن التاسع عشر ، كانت الضربة القاضية التي مني بها الشعر التعليمي .

لقد وجه العلم والفلسفة والتاريخ والاقتصاد نحو النثر ، وقصمت علاقتها المصطنعة بالشعر ، ولم يعد الشعر يعرض الا موضوعات الإلهام الخاصة به .

« ولقد أصبح مفهوماً من خلال القرن التاسع عشر أن عرض المسائل العلمية يحتاج الى النثر لا الى الشعر ، إذ ان الشعر لا يمكنه الوصول الى الغاية القصوى من الدقة دون ان تنهار مقوماته ويتنكر هو لنفسه . وفي خلال هذا القرن ايضاً لم يعد العلم موضوعاً للشعر، بل الاحساسات واللوحات التي يوحي بها العلم نفسه . وقد استطاع القرن التاسع عشر ـ بهذه الطريقة ـ ان يجدد تربة الشعر الفرنسي بعد ان كانت منذ وقت طويل جدبة ؛ وذاب العنصر التعليمي في العنصرين الآخرين من الشعر : العنصر القصصي ، والعنصر الغنائي » .[١٠] .

ذلكم ما آل اليه الشعر التعليمي ، بدأ وفيه الشعر الى جوار التعليم ، ثم غاض معين الشعر ، ثم عاد ، ثم غاض حتى استحال نثراً ترد فيه العلوم نظماً . وليس هذا من الشعر في شيء . ولهذا قضى عليه القرن التاسع عشر قضاء مبرماً ، ولم يعد يكتب العلوم ويتحدث عن الأخلاق والفلسفة . . . إلا نثراً .

هذا فيما يتعلق بالمادة العلمية او الفكرية تتخذ موضوعاً لشعر تعليمي بالمعنى الحقيقي . وكان الى جوار ذلك ، وعلى مر الزمن ، شعر تغلب عليه صفة التعليم ولكنه

ليس تعليمياً بالمعنى الدقيق ؛ انه شعر تعليمي مختلط بأنواع اخرى كالشعر الرعوي او الهجائي او الخرافي . واشتهر الشاعر الاغريقي ، في العصر الاسكندراني ثيوكريت بالتعليمي المختلط بالرعوي وعرف بأغاني رعاة البقر . واشتهر شعراء الرومان بخلط التعليم بالهجاء ، وكان من أكبر شعرائهم سنك ولكان . وتبنت أوروبا هذا الضرب من الشعر ، وتميزت به فرنسا . ولها من امثلته البارزة في القرون المتوسطة : « قصص الثعلب » والجزء الثاني من « قصة الوردة ». وله امثلة بارزة في كل عصر الى ان نزع الهجاء عن نفسه صفة التعليمية ـ في العصر الحاضر ـ كما تخلى عن الشكل الشعري .

وأهم ما يختلط فيه التعليم والشعر (بطابع من الدرامية) ، الحكاية الخرافية على السن الحيوانات (عادة) بهدف اخلاقي (وهي الـFable) .[١١]

وجدت هذه الحكاية لدى اليونان ، واشتهرت نسبتها لديهم الى ايزوب (٦٩٠ ـ ٥٦٠ ق . م) . والمعروف عن ايزوب انه قضى اكثر حياته عبداً وأنه لم يكن راضياً عن الحكم القائم ، فعمل حكاية « الضفادع التي تطلب ملكاً » ، مستشيراً بذلك الأثينيين للتحرر من جور ملكهم بيسسترات . وانتهت حياة ايزوب بالاعدام ظلماً بتهمة تدنيس المقدسات .

وجمعت الحكايات التي تنسب اليه ـ لأول مرة ـ سنة ٣٢٥ ق . م ، وقد نظمها بابريوس ، بعد ٣٠٠ سنة ، شعراً فجاءت تعلماً أكثر منها شعراً ، مختصرة ، قصيرة ، جافة ، ومع هذا ، فقد ظلت قدوة للشعراء اللاحقين ، يستلهمونها ويتأثرونها[١٢] .

وأشتهر لدى الرومان فدر وهو أخلاقي قبل كل شيء ، ولكنه شاعر يجمع الى المغزى الشعر ويجُري الدم في العضل ؛ في حكاياته قصص وحوار وحركة وحياة .

وزاول هوراس الحكاية خلال رسائله ، فكان يصور الحيوانات التي هي في الوقت نفسه بشر ، ان معالم حيوانيتها دقيقة صحيحة ولكنها تستحيل العناصر الهجائية للخلق الانساني .

وآزدهرت الحكاية في القرون المتوسطة ، وارتفع مكان ايزوب فيها عالياً وصارت الإيزوبية نمطاً خاصاً من الحكاية يستمد خصوصيته من استلهام ايزوب ، واشتهر في ذلك ما نظمته الشاعرة الفرنسية « ماري دي فرانس » .

واستمر النظم في الحكايات على مر القرون حتى اذا كان القرن السابع عشر وجد أكبر شعراء النوع ألا وهو لافونتين وقد استفاد من التجارب السابقة غربية وشرقية ،

ملحمية وتراجيدية وكوميدية وغنائية ، وقد أعجب بالشكل الذي كان هوراس يقدم به حكاياته المتعددة الأصوات والأجواء .

لقد ضرب لافونتين بسهم من العبقرية في حكاياته لما دل عليه من تمكن ، ولما سار عليه من طبيعيةمع ثروة في اللغة ومتانة في التركيب وتنوع في الموضوعات ، والمحتوى عنده يخلق الشكل . . . وقد يستعمل ضروباً من الشعر الحر .

ولم يستطع احد بعد لافونتين ان يرتفع الى مستواه او ان يقرب منه . ثم اضمحل النوع ، وصار بمر الزمن محط سخرية لدى الكثرينِ ولاسيما ما كان منه تعليمياً بمعنى الكلمة اي الذي ينظم العلوم والمعارف في كلام موزون مقفى وكان الواجب ان يأتي نثراً اعتيادياً .

بل ان التعليمية didactisme دخلت في موضوع النقاش الحاد بين انصار ما عرف بنظرية الفن للفن وأنصار ما عرف بنظرية الفن للحياة(١٣) . . . فالتعليمي ـ في هذا النقاش ـ هو المفيد النافع مباشرة للانسان في حياته اليومية والاجتماعية والسياسية . . . ، ورأى فيه ـ حينئذ ـ أصحاب النظرية الأولى عيباً كبيراً لا تزداد النسبة منه في النص الشعري الا على حساب جماليته . . . ، ولكن هذه مسألة اخرى ليست من الصميم مما نحن فيه ـ وقد وقفنا عندها في الفصلين : الأول والثاني .

وإذ يتحدث الغربي عن الشعر التعليمي بمدلوله الروحي المرتبط بالخيال المقدم على شكل حكايات وأساطير يحل الشرق محلاً عالياً ويرى ما كان منه في الشرق هو الأساس وهو الحقيقي ويذكر في ذلك ـ فيما يذكر ـ الهند ، ويذكر امثلة هي من باب النثر ولكنها تحمل روح الشعر او القصص على لسان الحيوان ، فيذكر التوراة وكليلة ودمنة ثم قد يذكر كتاب الفردوسي : الشهنامة على انه من امثلة الشعر التعليمي .(١٤)

وتسأل عن الشعر التعليمي عند العرب ؟ ونجيب بأنه كائن في الكثير من أشكاله ، في الجيد منه والرديء . . دون أن يكون مميزاً لديهم بمصطلح خاص ، فهو شعر من الشعر على اي حال(١٥) .

وتعود تستعرض هذا الشعر في عصوره . . . فتجد بين ما وصل الينا منه عن الجاهلية امثلة عالية للتعليمية المقترنة بالشعر ممثلة بالطري الحي من شعر الحكمة ، ولك ان تتذكر مقطعاً من معلقة زهير وتتذكر ما جاء فيها من تجارب ونصائح عن الحرب والسلام

وعن الحياة والموت ـ ولمثل هذا نظائر . ولكن التعليمية تصير تعليمية فقط لا يخدمها الوزن والقافية في شيء إذا صدرت عن امرىء لا يملك المقومات الاساسية للشاعر كالأفوه الأودي اذ يقول :

البيتُ لا يُبْتنى إلاّ له عَمَدٌ ولا عِمادَ إذا لم تُرْسَ أوتادُ
فان تجمع أوتاد وأعمدة وساكن بلغوا الأمر الذي كادوا
لا يصلُح الناس فوضى لا سرَاة لهم ولا سراة إذا جُهّالُهُمْ سادوا
تُهْدَى الأمور بأهل الرأي ما صلحت فان تولت فبالأشرار تنقاد
إذا تولى سراةُ القوم أمرَهُمُ نما على ذاك أمر القوم فازدادوا

والجيد والرديء في كل عصر . . . وأكثر ما ورد الرديء فيما عرف بالشعر السياسي لدى شعراء الأحزاب(١٧) إذ يكون المعنى هو المطلوب الأول والأخير ، وإذ يتصدى للشعر من لم يملك الاستعداد الطبيعي والوقت اللازم ، وما يكاد يقول البيت والبيتين والقصيدة يثبت فيها مبادىء الجهة التي ينتمي اليها حتى يجد في جماعته من يحفظ ويروي ويعجب وإذا به شاعر ، وشاعر تفخر به جماعته ؛ و« يتحمس » شاعر الفئة الأخرى يرد عليه ويثبت حقوق جماعته ويلقى من « المجد » ما لقيه غريمه عند أهله . . . ولم يكن للجانب الفني حظ يذكر او يطلب ، والمسألة تعيش خارج حدود الفن . . .

قال قَطَريٌّ بن الفجاءه (من شيوخ الخوارج) :

لا يَركَنَنْ أحدٌ الى الإحجام يوم الوغى مُتخوِّفاً لحِمام . . .

وقال :

سبيل الموت غايةُ كلٍّ حيٍّ فداعيه لأهل الأرض داعِ

وقال عِمران بن حِطان

فمن يك همُّه الدنيا فإني لها والله رب البيت قالي

وقال :

أما الصلاةُ فإني غيرُ تاركها كل امرىء للذي يُعنى به ساع

وقال الكميت (من شعراء العلويين) :

وقالوا : ورثناها أبانا وأمّنا وما ورَّثتهم ذاك أمٌّ ولا أبُ

وقال عُبيد الله بن قيس الرُّقيات(يمدح عبدالملك بن مروان) :

إن الفنيق الـذي أبـوه أبو الـ معـاصي عليه الوقـار والحجبُ
خليفـة اللـه فوق منبرو جفّـت بذاك الأقـلام والكتُبُ
يعتـدل التـاج فوق مفرقهِ على جبـين كأنـه الذهب

ومثل هذا كثير كان يلقى الرواج والتمجيد[١٦] ، واتصلت آثاره الى العصر العباسي مما تجد أمثلته في كتب التاريخ متصلاً بالأحداث والأخبار او في كتب الأدب وما وصل او جمع من شعر السيد الحميري ودعبل الخزاعي ومروان بن ابي حفصة . . .

وكان من أوائل هذا الشعر (السياسي التعليمي) ما كان في أواخر الحكم الأموي وقد كتب والي خراسان نصر بن سيار الى الخليفة مروان بن محمد (على اختلاف في رواية البيتين) :

أرى خلل الرمـاد وميض نار ويوشـك ان يكون له ضرام
فإن النـار بالعـودين تذكى وان الحـرب أولها كلام

ثم كان السلطان لبني العباس ، وكان الخلاف بين عباسين وعلويين وشغلت مسألة الوراثة جانباً كبيراً من المحادثة والمناقشة ـ أي من الشعر التعليمي ، وللقضية جذور ، والخلاصة في هذه الجذور أن عبيد الله بن ابي رافع مولى رسول الله ﴿ﷺ﴾ أتى الحسن بن علي فقال : أنا مولاك ، وكان قديماً يكتب لعلي ، فقال مولى لتمام بن العباس :

جحـدت بنـي العبـاس حقَّ أبيهم فما كنـت في الدعـوى كريم العواقب
متـى كان أولاد البنـات كوارث يحـوز ويدعـى والـداً في المناسب

ثم كانت بائية الكميت ، وكان فيها :

يقولـون لم يورث ولـولا تراثه لقـد شركت فيه بكيل وأرحب

وقد علق الجاحظ على هذا فقال : « ما فتح للشيعة باب الاحتجاج بالشعر الا الكميت ، بقوله : يقولون . . . الخ »

ولا يمر الحال دون ان يقول فيه شعراء بني العباس شعراً يتقربون به بما يرضيهم وما هو من منطقهم ويكون سبيلا للكسب ، فكان ان قال مروان بن ابي حفصة :

يا ابـن الـذي ورث النبـي محمداً دون الأقـارب من بنـي الأرحام
الوحـي بـين بنـي البنـات وبينكم قطـع الخصـام فلات حـين خصام

أنـى يكون ، وليس ذاك بكائن لبنـي البنـات وراثـة الأعمام
الغـى سهامهـم « الكتـابُ » فما لهم أن يشرعـوا فيه بغـير سهام

وتركت أبيات مروان صدى كبيراً بين مؤيد ومفند ؟ فمن المؤيدين الطاهر بن علي العباسي :

... حق البنـات فريضـة معلومة والعـم أولى من بنـي الأعمام

ومن مفنديها محمد بن يحيى التغلبي :

لم لا يكون وإن ذاك لكائن لبنـي البنـات وراثـة الأعمام
للبنـت نصف كامـل من ماله والعـم متـروك بدون سهام

ليس من وكدنا هنا استيفاء الموضوع لأن ذاك من اختصاص تاريخ الأدب ، ولكن الذي يهمنا منه هنا الشاهد والمثل للاستدلال على ان هذا الذي قيل في المسألة تعليم صرف وليس من الشعر في شيء وإن جاء موزوناً مقفى « وطرب » له قوم « واغتم » آخرون ؛ ثم إن مؤرخي الأدب لدينا إذ يتصدون للشعر السياسي الأموي او العباسي . . . لم يقفوا منه موقف الناقد فيأخذ القارىء الشواهد على انها شعر وقد يرفعها كثيراً بسبب من صلة بمعناها او لثقة بالمؤلف الذي ساقها على انها شعر وبالمنهج الذي أقرها . . .

ويدخل في أواخر العصر الأموي (في البصرة على وجه الخصوص) عنصر العقل في الشعر ، يدخل أو يزداد على وجه واضح في الأقل ، ثم يطرد ويتكاثر ويغلب على مر الزمن خلال العصور العباسية ومصحوباً بالمادة الفلسفية والعلمية ؛ وأقل ما يعنيه ذلك توطد الشعر التعليمي بمعنييه الواسع والضيق، الواسع الذي يقوم على الحكم الجافة والنصائح اليابسة ؛ والضيق الذي يتناول مادة العلم الصرف ، وهو في الحالين نتاج « معلمين » وأناس يفهمون الشعر وزناً وقافية ومعنى من المعاني ، وشعراء يتقولون الشعر تكلفاً ومن غير دافع ذاتي . . .

وقد جرى تبادل في الذوق بين المنتج والمستهلك فراح السامعون يباركون خطوات المعلمين ، وراح المعلمون يستغلون « السوق » فيبدون وكأنهم شعراء « كبار » ولم يلبثوا ان يصدقوا الشاعرية فيهم ويسمحوا لأنفسهم بالقول . ولك ان تتصفح كتب التاريخ

والأدب والدواوين والمجاميع لترى مصداق ذلك ، والقدر الضخم الذي نظمه الشعراء وتلقاه الناس على انه شعر ، ومن عيون الشعر احياناً .

هجا بشارٌ واصل بن عطاء (شيخ المعتزلة ولقبه الغزّال) فانبرى له من المعتزلة صفوان الأنصاري يقول :[١٧] .

متى كان غزّال له يا ابن حَوْشَب ... غلام كعمرٍو أو كعيسى بن حاضر
تلقَّب بالغزّال واحد عصره ... فمن لليتامى والقبيل المكاثر
ومن لحَروريٍّ وآخرَ رافضٍ ... وآخر مُرْجِيّ وآخر جائر
وأمرٍ بمعروف وإنكار منكرٍ ... وتحصين دين الله من كل كافر
يُصيبون فصلَ القول في كل موطن ... كما طبَّقت في العظم مُديةُ جازر . . .

« ولما قام بشار بعذر ابليس في أن النار خير من الأرض ، وذكر واصل بما ذكره ، قال صفوان :

زعمت بأن النار أكرم عنصراً ... وفي الأرض تحيا بالحجارة والزندِ
وتخُلق في أرحامها وأرومها ... أعاجيب لا تُحصى بخط ولا عقد
وفي القعر من لج البحار منافعٌ ... من اللؤلؤ المكنون والعنبر الورد
كذلك سر الأرض في البحر كله ... وفي الغيضة الغناء والجبل الصلد
وفي الحرَّة الرّجلاء تلفَى معادنٌ ... لهنَّ مغارات تبجس بالنقد
من الذهب الابريز والفضة التي ... تروق وتُصبي ذا القناعة والزهد
وكل فِلِز من نحاس وآنُكٍ ... ومن زئبق حيٍّ ونوشاذُر يُسدي
مفاخر للطين الذي كان أصلَنا ... ونحن بنوه غيرَ شكٍّ ولا جحد
فذلك تدبيرٌ ونفع وحكمة ... وأوضح برهان على الواحد الفرد . . . »

وقد روى الجاحظ هذه الأخبار والأشعار في « البيان والتبيين » ، وروى أشياء مثلها في « الحيوان » وقال ـ فيما قال ـ « روي ان بشر بن المعتمر قد ألف أرجوزة تقع في أربعين الف بيت رد فيها على المخالفين جميعاً » ، وبدا الجاحظ ـ خلال ذلك ـ وكأنه يروي شعراً ، بل انه كان متحمساً لصفوان الأنصاري وكأن قصيدتيه قصيدتان من الشعر

الحقيقي ، ولم يكن السر في حماسته الفن او الشاعرية ، وإنما هو المذهب الذي ينتمي اليه ويلتقي به مع صفوان في إعظام واصل بن عطاء وفي الضيق ببشار إذ هاجم مبادىء المعتزلة وهاجم شيخها ؛ ومن كان كذلك بعد ان يكون ناقداً حتى لو كان الجاحظ .

ثم يأتي القارىء وهو ممتلىء بعظمة الجاحظ وكتبه فيأخذ الشعر الذي يرويه على انه الشعر . ومن هنا وجب التنبيه والتحذير وألاّ يكتفي الدارس الحديث بنقل الأخبار والأشعار ، واقتضى ان يكون ناقداً ومؤ رخاً ، وربما كانت الحاجة الى الناقد أمس .

ويزداد خطر « الكلام الموزون المعقود بقواف » عندما يصدر عن امرىء يشتهر اول ما يشتهر بأنه شاعر ، وان الشعر كل همه في الحياة ومجده ومرتزقه ، وذاع لمثل هذا الشاعر كثير من « الكلام » على مر العصور ، وجاس خلالها على انه شعر لشاعر ، وانه جيد وأكثر من جيد وتناقلته الألسن مستشهدة معجبة ووراء كل ذلك المعنى وحده ، ولا شيء في المعنى الا انه ينسجم والحالة التي عليها السامع والرأي الذي يرتأيه .

ومن مشهوري الشعراء في مثل هذا الشعر صالح بن عبد القدوس ، ومما يروى له ، مثلاً ، ابياته في مسألة الجبر والاختيار :

لم تخلُ أفعالنا اللاتي نُذِلُّ بها	إحدى ثلاث خصال في معانيها
أمّا تفردُ مولانا بصنعتها	فاللوم يسقط عنا حين نأتيها
أو كان يشركنا فاللوم يلحقه	إن كان يلحقنا من لائم فيها
ولم يكن لإلهي في جنايتها	صنع ، فما الصنع الا ذنب جانيها

وشردت لصالح بن عبد القدوس هذا وشردت أبيات لا قيمة فنية لها تذكر ولا دلالة لها على موهبة تسجل ، وإنما هي تعليم في تعليم :

وإن من أدبّته في الصبّا	كالعود يُسقى الماء في غرسه
حتى تراه مورقاً ناضراً	من بعدما أبصرتَ من يُبسه
والشيخ لا يترك أخلاقه	حتى يوارى في ثرى رمسه
إذا ارعوى عاد الى جهله	كذي الضنى عاد الى نُكسه

وكثر في العصر أمثال هذا الكلام وجرى أغلبه مجرى النصح والحكمة والزهد ، وكان المؤ رخون يعدون الأسماء ويذكرون الشواهد وكأنهم يتحدثون عن شعر حقيقي ،

ويذكرون فيمن يذكرون ـ للعصر العباسي الأول ـ محمد بن يسير الرياشي ومحمود الوراق . . . أما اشهرهم وأكثرهم ذكراً على انه شاعر وشاعر كبير بلغ في الزهد كل مبلغ فهو أبو العتاهية . تنظر في شعره فتعجب كيف يكون كذلك . ان من حق تاريخ الأدب ان يعنى به عناية خاصة لأنه يمثل ظاهرة في عصره فدراسته تخدم التاريخ اكثر مما تخدم الأدب ، ولكن من واجب الناقد الحديث ان ينص على ان شعر أبي العتاهية ـ وأكاد أقول كله ـ أدخل في الشعر التعليمي بالمعنى السيىء للكلمة ، بل انه منه ، ومن « خير » امثلته .
كان ابو العتاهية ظاهرة اجتماعية في عصره ، ويمثل الاعجاب به الاعجاب بالمعاني التي طرقها دون تفكير بالعنصر الفني واعتراف بضرورة الموهبة وإدراك لأبعادها . ولا شك في ان لارتباط اخبار الشاعر بالخلفاء والأعيان أثراً في الشهرة ، وتتصل بذلك السهولة والارتجال .

« حدث المبرد قال : دخل ابو العتاهية وهو شيخ على الرشيد فتألبت عليه الناس فأنشد :

ليس للانسان إلاّ ما رُزق	استعين الله بالله أثقْ
علق الهمُّ بقلبي كُلُه	وإذا ما علق الهمُّ علق
إنما هارون خيرٌ كلُّه	قتل الشر به يوم خلق

قال فأعجب الناس بشعره وقال بعض الهاشميين : ان الأعناق لتقطع دون هذا الطبع . . . »

وننظر اليوم في هذه الأبيات فلا نرى لها من الشعر غير الوزن والقافية . اما القدماء فكانوا يعجبون « بطبعه » ولكننا نشترط ـ اليوم ـ مع الطبع الفن والشاعرية ، كانوا يعجبون بسرعته في النظم ، وكان من المعجبين علماء لا يهمهم الذوق ، ومن أولئك « المبرد » وكان يقول : « كان اسماعيل بن القاسم ابو العتاهية حسن الشعر قريب المأخذ ، لشعره ديباجة ، ويخرج القول منه كمخرج النفس قوة وسهولة واقتداراً » . وعجيب ان يرى المبرد لشعر أبي العتاهية ديباجة وهو الذي يعرف جيداً معنى الديباج . ولكن المسألة ـ كما يبدو ـ مسألة ذوق . . .

و « ذكر اليزيدي عن الفرّاء قال : دخلت على جعفر بن يحي فقال : يا أبا زكريا ما تقول فيما أقول ؟ قلت : وما تقول ؟ قال : أزعم أن أبا العتاهية أشعر هذا العصر . فقلت : هو والله قولي ، وهو أشعرهم عندي »[١٨] . . .

والأمر هنا كالأمر هناك . . . وإلا فركة شعر أبي العتاهية لا تخفى على احد ،

أيكون أشعر العصر ، وفي العصر مثل ابي نواس ؟

وكان أبو العتاهية يروج لنفسه في ميزة السهولة الخادعة حتى ذهب به الأمر الى ان يقول : « لو شئت ان يكون حديثي كله شعراً موزوناً لكان »[١٩]

وإذا كان للقدماء عذر في « تعظيم » ابي العتاهية ، فما بال المحدثين يعنون به أكثر مما يجب ، ويمنحونه من الألقاب ما يجعل منه أحياناً شاعراً عالمياً ويتعاقب درسه وتتوالى المختارات منه . ولا ضير في ذلك لو درس على انه كان شاعراً ، وانه يمثل ظاهرة اجتماعية في مادة الزهد وفي الذوق ، ولكن الذي حدث ان المتأخرين جروا في سياق المتقدمين ، ولم يقفوا موقف الناقد الذي يدرج شعره في حظيرة الشعر التعليمي . . . ومن هنا وجب الاهتمام به هنا والتنبيه والتحذير ان المكان الأول لدراسة أبي العتاهية هو « الشعر التعليمي » ، والا فاليك امثلة مما اعتاد المحدثون اختياره .

« قال أبو العتاهية في القناعة :

شدة الحرص ما علمتَ وضاعه ... وعناءٌ وفاقة وضراعه
إنما الراحةُ المريحةُ في اليأ ... سِ من الناس ، والغنى والقناعة
نحن في دار مرتع غِبُّهُ المو ... تُ ، ودارٍ سرّاعة خدّاعة
عزم الليل والنهارُ على أن ... لا يَمَلاّ تفريقَ كلٍّ جماعة

. . . وقال :

لِدوا للموت وابنوا للخرابِ ... فكُلُّكُمُ يصير إلى تباب »

وسارت لأبي العتاهية أرجوزة مزدوجة عرفت بذات الأمثال . . . منها :

حسبكَ مما تبتغيه القوتُ ... ما أكثر القوتَ لمن يموت
الله حسبي في جميع أمري ... به غنائي وإليه فقري
إن الفساد ضدُّه الصلاح ... وربَّ جِدٍّ جرَّه المزاح
لكل شيء معدِن وجوهرُ ... وأوسط وأصغر وأكبرُ
وكل شيء لاحق بجوهره ... أصغره متصلٌ بأكبره
من لم يكن في بيته طعام ... فما له في بيته مقام . . . »[٢٠]

وإذا كان القدماء يعجبون بهذه المزدوجة وعدوها من « البدائع » لما فيها من أمثال ،

وقيل إن فيها أربعة آلاف مثل . . . فما بال المحدثين يكررونها في مختاراتهم وأحاديثهم دون « نقد »[٢١] .

هذا أبو العتاهية ولا يكون الآخرون من أمثال محمود الوراق خيراً منه .

وظل هذا الميدان ، ميدان التعليم عرضة لمن لا موهبة لهم ولا ذوق ، يلبي حاجات طالبي المعاني وحدها من شؤون الدين والدنيا في الوعظ والتأديب والتذكير بالموت والعقاب والمطالبة بالصدق والأمانة . . . وكان هؤلاء وهؤلاء غير قليل . ولا شك في ان الميدان وعر ، لصعوبة الارتفاع بالتعليم الى مستوى الفن ، ولابد من توالي التجارب وانتظار شاعر شاعر ذي موهبة كبيرة وتجربة عميقة ، وقد وجد شعر القرن الثالث بأبي تمام ما يرفع النسبة ويقوي الأمل ، حتى اذا كان القرن الرابع ، كان ابو الطيب المتنبي الأمل المنتظر الذي امتزجت نوازع العقل منه بنوازع القلب ونزوات العاطفة بعرى الصبر وذابت بدوات الانفعال في طيات الرصانة فجعل من الحكمة شعراً ـ وليس الأمر سراً .

إلا اننا إذ نذكر ابا تمام ونكبر ابا الطيب. .نحذر بهذه المناسبة من إطلاق الأحكام فنقع فيما يقع فيه مدرسو تاريخ الأدب ومؤلفو كتبه . . . لأنك لا تعدم ان تجد ، وقد تجد غير قليل ، لدى هذين الشاعرين الكبيرين ، وحتى لدى ابي الطيب وحده حكماً جافة باردة تدخل في باب الشعر التعليمي بالمعنى الرديء ، وهذا يعني اننا يجب الا نبني احكامنا في الجودة من الشعر التعليمي والرداءة على الشهرة وعلى الثقة بصاحب الحكم ، وانما نعتمد النظر في النص الذي هو ازاءنا بين الجفاف والطراوة ، والسطحية والعمق ، والتطفل والموهبة الصادقة . . . فلقد أصدرت العصور احكاماً غير صحيحة ، ولنحذر غاية الحذر لدى النظر في « لزوميات » ابي العلاء المعري وهو من شعرائنا الكبار .

وأكبر مخاطر الرديء من الشعر التعليمي ـ أي الموزون المقفى الذي ينتظم فكرة او نصيحة او وعظاً أو زهداً . . . بعيداً عن رواء الشاعرية وموهبة الشاعر انه مما يستشهد به فيمنحه الاستشهاد ديمومة ، وتمنحه المناسبة قوة خارجة عنه ، وانه سهل المأخذ مفهوم ، يسمعه الجاهل فيحسب نفسه عالماً ، ويرويه عديم الذوق فيظن نفسه صاحب ذوق ، وقد ينتقل البيت التعليمي الصرف مع الدهور حاملاً معه المفهوم الخطأ عن الشعر .

فاذا كان ذلك المروي من الشعر او المنظوم في عصر قل ابداعه وهزلت شخصيته وضعفت حاسته على النقد والتمييز تضاعف الخطر وصار ماليس بشعر شعراً لأن المهم التعليم ، وهوذا التعليم بيّن لا غبار عليه .

وقد كثر هذا الضرب من الشعر في العصور التي اعقبت عصور الابتكار من الشعر العربي منذ القرن الخامس والسادس وما تلاهما من قرون لا يبرز فيها شاعر أصيل ذو موهبة ، وساد فيها شعراء كثيرون ، ولكنهم كثيرون فقط . ولا غرو ان كررت الأجيال بمزيد من الاعجاب (في غير محله) والاهتزاز (لما يجب ان يثير الاشمئزاز) لقصيدة نظمها ابن الوردي (المتوفي سنة ٧٤٩) وعرفت بلامية ابن الوردي رواها جيل عن جيل ونقلها كتاب عن كتاب على انها من عيون الشعر ومختاراته ، وما هي لدى التحقيق الا مادة تعليمية جاءت في كلام موزون مقفى وكان اللازم ان تأتي نثراً ، ولم يخرجها الوزن والقافية عن دائرة النثر الاعتيادي . قال فيها ابن الوردي :

اعتزل ذكر الأغاني والغزل وقل الفصل وجانب من هزل
أي بُني اسمع وصايا جمعت حكما خصت بها خير الملل
اطلب العلم ولا تكسل فما أبعد الخير على أهل الكسل
واهجر النوم ، وحصِّله فمن يعرف المطلوب يحقر ما بذل
في ازدياد العلم إرغام العدى وجمال العلم إصلاح العمل
لا تقل اصلي وفصلي أبداً انما اصل الفتى ما قد حصل
قصِّر الآمال في الدنيا تفز فدليل العقل تقصير الأمل . . .

هذه نصائح شيخ يدعو الى العمل والجد ونبذ الاتكال على الأنساب . وفي هذه النصائح ما هو مقبول لدرجة البديهية وما هو مجال مناقشة . ولا تعنينا النصائح نفسها وإنما الذي يعنينا أن نقول : إنها وإن جاءت على شكل الشعر فانها ليست من الشعر الحق في شيء ، هي عظات وأفكار متعددة خاوية خالية من الروح والعاطفة وفاقدة لعنصري الخيال والتصوير .

ما كان أولى ابن الوردي أن يسوق كلامه نثراً ، ولكنه لم يفعل لأنه يحسب نفسه شاعراً ولأنه عُدَّ في عصره - وفي عصور تلته - شاعراً - ومثل ابن الوردي كثيرون ومثل معاصريه كثيرون .

وامتد هذا المفهوم من الشعر أي الأعجاب بالتعليمية الرخيصة أو غير الشعرية - إن شئت - طويلاً ليدل على موت الابتكار وفساد الذوق . . . ودخل القرن العشرون وأنت لا تكاد تسمع غير التعليم ولا ترى غير المعلمين ، والاستشهاد في ذلك قائم على قدم وساق .

وكم وكم من مرة سمعنا من آخر هذه الأجيال التي ما زالت بقاياها تعيش في الستين

والسبعين من عمرها أبياتاً يتمجدون بتلاوتها ويفخرون بذكرها ، وهي ـ لدى التحقيق ـ أسطر من النثر الاعتيادي الرديء . . . ومن ذلك . . . منه فقط :

لكل داءٍ دواءٌ يستطببُ به إلاّ الحماقة أعيت من يداويها

لا تقطعن ذنب الأفعى وتتركها إن كنت شهماً فألحق رأسها الذنبا

عليك بالصدق إن ولِّيت مملكة واحذر من الظلم فيها غاية الحذر

صن النفس واحملها على ما يزينها تعش سالما والقول فيك جميل

الناس من جهلة التمثال أكفاء أبوهُمُ آدمٌ والأم حواء

ما حك جلدك مثلُ ظفرك فتول أنت جميع أمرك

لا تسقني ماء الحياة بذلة بل فاسقني بالعز كأس الحنظل

دار النعيم بذلةٍ كجهنمٍ وجهنم بالعز أطيب منزل

إذا ضاقت بك الدنيا تفكر في « ألم نشرح »

لا تعجبنّك أثوابٌ على رجل دع عنك أثوابه وانظر الى الأدب

كن ابن من شئت واكتسب أدباً يغنيك محموده عن النسب

العلم يرفع بيتاً لا عماد له والجهل يهدم بيت العز والشرف

ثم دبت الحياة ونهضت الأمة وبعث التراث الحقيقي للشعر العربي في عصور ازدهاره وابتكاره ومرت بنا نفحات من تجارب الغرب ، فبدأت الحال تميل للأحسن ، أقول : تميل ، لأنه ليس من السهل النهوض من الكبوة والخلاص مما ترسخ وتركز . ومن

دلائل ذلك هذه المختارات و « المحفوظات » وكتب تاريخ الأدب التي صنعها المؤلفون للمدارس فخضعوا لأمرين كلاهما يؤدي الى النتيجة نفسها من خدمة الذوق الفاسد . الأول : ان المؤلفين بقية وتتمة التتمة لعهود الظلام ، والثاني : التزامهم الجانب التأريخي الذي يفرض عليهم ذكر امثلة من كل عصر ومن ذلك فترات الظلام ، وتمر الأمثلة من غير تعليق نقدي ومن غير بيان للعيوب في ضوء الذوق السليم . . . فيحسبها الطالب سواء مع غيرها ، وتغريه سهولتها أو حكمتها التي تلاقي هوًى في نفسه ـ وما زالت الكتب الحديثة تحمل آثار هذه الظاهرة .

واكتنفت التعليمية شعرنا الحديث على وجه عجيب ، حتى يخشى المرء ان يردها الى آثار فترات الجمود ، وانك اذ تمر على هذا الشعر الذي نظمناه في أواخر القرن التاسع عشر ودخلنا فيه عمقاً في القرن العشرين، الأقطار العربية المختلفة : لبنان ، مصر ، العراق ، الجزيرة ، المغرب العربي . . . تجد التعليمية تطالعك لتدل على نفسها من غير دليل ، في أغراض شتى وفيما عده العصر من مزاياه الخاصة عندما خاض السياسة والاجتماع(٢٢) ووصف المخترعات الحديثة والاعراب عن العلم بنظريات العلم المعاصر . . . بل ان التعليمية تبرز خصوصاً في هذه الميادين لما تتطلب من خبرة جديدة وتأصيل وتأسيس وتمهيد . . . او لأنها ليست من أبواب الشعر أصلاً . ولك ان « تتصفح » الدواوين كلها ، واذا استحال ذلك ففي دواوين الشعراء الكبار ما يكفي مصداقاً لذلك ، ننظر في دواوين شوقي وحافظ ومطران وإيليا أبي ماضي والزهاوي والرصافي . . . نفتحها كيفما اتفق فتتضح الحال .

حسب شوقي انه يخرج بالغناء الى الملحمة إذ نظم « كبار الحوادث في وادي النيل » :

همَّت الفُلك واحتواها الماء   وحداها بمن تُقِلُّ الرجاء

وما علم أنه وقع في تعليمية المؤرخ ؛ وقد ألقاها عام ١٨٩٤ في جنيف بمؤتمر المستشرقين ، ولم يكن المستشرقون أحسن ذوقاً بالشعر من « التعليميين » ، وزاد طول القصيدة الأمر مللا .

ونظم ـ فيما نظم ـ قصيدتين مطولتين يعلن فيهما إيمانه وتدينه ، فغنتهما أم كلثوم فأقر لها من أقر بحسن الغناء ولم يقر النقد لشوقي بالشاعرية ولامه بعضهم على انه اسهم في ذيوع التعليمية . ومثل هذا كثير كثير في شعر شوقي (على جلاله) .

وافتح ديوان حافظ ، بل قف عند قصيدة سائرة له واسمعه يقول :

أنا لا أقول دعوا النساء سوافراً بين الرجال يجلن في الأسواق
في دورهن شؤونهن كثيرة كشؤون رب السيف والمزراق
كلا ، ولا أدعوكم أن تسرفوا في الحجب والتضييق والإرهاق
وتوسطوا في الحالتين وأنصفوا فالشرُّ في التقييد والإطلاق . . .

ذلك رأيك ، وكان من الممكن ان تعرضه نثراً . . . ومثل هذه القصيدة قصائد وقصائد هي في حقيقتها مقالات صحفية جاءت في وزن وقافية .

وديوان الزهاوي مجموعة مقالات أكثر إيغالاً في النثرية من مقالات رصفائه ، ابتداء من قصيدته ـ أقصد مقالته ـ الذائعة الصيت :

عش هكذا في علو أيها العلم فاننا بك ـ بعد الله ـ نعتصم

ومروراً بـ :

هزأوا بالبنات والأمهات وأهانوا الأزواج والأخوات
هكذا المسلمون في كل صقع حجبوا للجهالة المسلمات
إن هذا الحجاب في كل أرضٍ ضرر للفتيان والفتيات
انه فلتة من الطبع في الإنـ سان والطبع ذو فلتات
لم يكن وضعه من الدين شيئاً إنما قد أتى من العادات

كل هذا وهو صاحب البيت التعليمي الذي يقول فيه :

إذا الشعر لم يهززك عند سماعه فليس خليقاً ان يقال له شعر

وغطت المواقف الوطنية التي تذكر في تاريخ الرصافي على كثير من « تعليميته » ويفجع المرء إذ يتصفح الديوان فما يكاد يقع الا على مقالة او خطبة . . . ويبحث عن الشعر الشعر فلا يحظى به الا قليلاً ، يطالعك ديوانه « بالكونيات » فتقرأ :

جمالُك يا وجه الفضاء عجيبُ وصدرك يأبى الانتهاء رحيب

. . . وتنتقل الى الاجتماعيات فتقرأ :

كتبت لنفسي عهد تحريرها شعراً وأشهدت فيما قد كتبت لها الدهرا

ومـن بعـد إتمامـي كتابـة عهدها جعلـت الثُـريا فوق عنوانـه طغرا

وتقرأ :

كفـى بالعلـم في الـظلمات نوراً يبـين في الحياة لنـا الأمورا
فكم وجـد الـذليل به اعتزازاً وكم لبس الحـزين به سرورا
تزيد به العقـول هُدىً ورشداً وتستعلي النفـوس به شعورا

وتقرأ :

إن رُمـت عيشـاً ناعماً ورقيقا فاسـلك إليه من الفنـون طريقا
واجعـل حياتـك غضّـةً بالشعـر والتّـمثيل والتصـوير والموسيقى

وتقرأ . . . الفلسفيات ، والوصفيات ، والحريقيات ، والمراثي ، والنسـائيات ، والتاريخيات، والسياسيات ، والحربيات والمقطعات .

وتذكر دائماً :

هي الأخـلاق تنبـت كالنبات إذا سقيت بمـاء المكرمات
تقـوم إذا تعهدهـا المربي على ساق الفضيلـة مثمرات
وتسمـو للمـكارم باتساق كما اتسقـت أنـابيب القناة . . .

يقرأ اليوم الناقد صاحب الذوق هذه القصائد التي لا تكاد تعد مما كان يعد شعراً يقام له ويقعد ، فيعجب كيف كان ذاك . ولابد من ان يعزو كثـيراً منـه الى استساغـة التعليمية وربما طلبها استجابة للظروف الطارئة والحوادث المحيطة والمفهومات الجـديدة المضطربة المختلطة بالقديمة على غير نسبة وتناسب . وكانت السياسة ميداناً « جديداً » لا يشترط فيه الناس الموهبة الكبيرة والصورة الفنية ولابد من توالي التجارب حتى تخرج من التعليم الى الفن . . . وقد تهيأ هذا ـ فيما بعد ـ على يد شاعر شاعر هو الجواهري .

وحين تنبه العصر الحديث الى الفرق الهائل بين ما هو شعـر وفـن ومـا هو تعليم وتقرير . . . ترددت على لسانه كلمة تحمل معنى جديداً ، وصارت هذه الكلمة مصطلحاً يقرب من مدلول الشعر التعليمي ، فقالوا : هذا نظم ، وفلان ناظم او نظّـام ، وتلك منظومة . . . ولم تكن الكلمة في اصلها تحمل هذا المدلول ، لأن نظم تساوي شعـر ، وقال شعراً ، وعمل قصيدة . . .[٢٢] أما هذا المعنى « الهجائي » او « التحقـيري » فهـو متأخر . من المصادفات ان اللغة الفرنسية ـ مثلاً ـ تحمل معنى الظاهرة نفسها ، فان الفعل

Versifier كان يعني نظم الشعر أي نظـم ، جيداً كان أم رديئـاً المهـم فيه الأبياتVers الحاصلة وقد اشتق منه ، منذ القرن الرابع عشرVersificateutأي الناظم أي ناظم ثم مال به الاستعمال الى الذم والتحقير فصار يطلق على الذي يعمل شعراً من غير إلهام ، وقد قال راسين (من القرن السابع عشر) يعرض بهذا الضرب من دعاة الشعر :

«ان هؤلاء النظامين يقفون من عمل الشعر بما لا زينة له ولا لطف ولا فن ، ويخيل اليهم أنهم عملوا الكثير للجمهورية ، عندما يؤلفون نثـراً مقفـى » . وورد في يوميات گونكور (أواخر القرن التاسع عشر) :

ما يزال في أيامنا هذه نظّامون ، ولكن لا يوجد شعراء ، لأن ابتكار العصر الحاضر وخلقه وخياله ، كل اولئك في النثر » . (٢٣)

ولا يعني هذا أننا تأثرنا بالاستعمال الغربي قدر ما يعني تشابه الحال وتنبـه اهـل الذوق الى الظاهرة وحاجتهم الى كلمة يعربون بها عنها ؛ وربما كان مبدأ ذلك في مطلع القرن العشرين . وبقيت الكلمة بهذه الدلالة ولكن المعـاصرين من الشبـاب يكثـرون ـ بدلها ـ من استعمال تقرير وتقريري .

كل ذلك شعر تعليمي بالمعنى الواسع أو بالمعنى الذي يختلط فيه التعليم بالغناء ، فيغلب التعليم ويصل في الغلبة حدود الطغيان ، فاذا الأبيات او القصائد حكم وأفكار وأخلاق ودين وسياسة واجتماع . . . وليس لها من الشعر غير الوزن والقافية تتكىء عليهما اتكاءً عابراً تغري بهما من لا ذوق له او من طلب التعليم وحده من الفن او لظرف طارىء قاس يحول دون تشدد السامع ، « ويخيف » الناقد او يسكته من ان يقول كلمته . . . حتى اذا عبرت المناسبة عجب القوم من انفسهم وكيف رأوا شعراً ما ليس بشعر . أين كنا ؟ لم مرّ هذا ؟ اتسمون هذا شعراً ؟! وليس الشعر العربي بدعاً في ذلك !

ومر في تاريخ الشعر العربي من النظم ما لم نلمس استهجان شاعريته حتى لكأنه طبيعي في الشعر ؛ وهو طبيعي أحياناً في حدود نشوئه في مجتمع متحضر عالم يحتـل فيه العلم مكاناً عالياً فيمتد الى الشعر ويمتد معه العلماء أنفسهم ؛ وفي حدود هذه الطبيعية من الظاهرة كان ما كان في البصرة أيام ازدهارها العلمي الذي تفردت به وصارت اعجوبـة ومفخرة ، وهي إذ كانت موئلا للشعر الشعر وفيها بشار وأبو نواس وقد منحا أموراً عقلية نفحة شاعرية ، كانت موئلاً لعلماء ومتكلمين اضطروا لقول الشعر ـ أو حسبوا أنفسهم

قادرين عليه ، وكان من اولئك صفوان الأنصاري المعتزلي الذي رد على بشار ، فكان بشار شاعراً وكان صفوان متكلماً ؛ وكان من أولئك بشر بن المعتمر ـ وهو معتزلي أيضاً ـ أكثر شعراً من صفوان ، وإذن فهو أكثر تعليمية ، وقد روى له الجاحظ في كتاب « الحيوان » قصيدتين طويلتين[٢٤] ، وقال : « ذكرنا قصيدتي أبي سهل بشر بن المعتمر . . . وفسرناهما وما فيهما من أعاجيب ما أودع الله تعالى هذا الخلق وركبه فيهم ، ان شاء الله تعالى وبالله تبارك وتعالى أستعين » وقال : « أول ما نبدأ قبل ذكر الحشرات وأصناف الحيوان والوحش بشعري بشر بن المعتمر ، فإن له في هذا الباب قصيدتين ، قد جمع فيهما كثيراً من هذه الغرائب والفرائد وقد نبه على وجوه كثيرة من الحكمة العجيبة والموعظة البليغة ، وقد كان يمكننا ان نذكر من شأن هذه السباع والحشرات بقدر ما تتسع له الرواية ، من غير أن نكتبهما ، في هذا الكتاب ولكنهما يجمعان أموراً كثيرة . اما أول ذلك فان حفظ الشعر أهون على النفس ، وإذا حفظ كان أعلق وأثبت ، وكان شاهداً . وان احتيج الى ضرب المثل كان مثلاً . وإذا قسمنا ما عندنا في هذه الأصناف على بيوت هذين الشعرين ، وقع ذكرهما مصنفاً فيصير حينئذ آنق في الأسماع وأشد في الحفظ .

القصيدة الأولى . . .

الناس دأباً في طلاب الثرا فكلُّهم من شأنه الخترُ
كأذؤب تنهشها أذؤبٌ لها عُواء ولها زفرُ
تراهم فوضى وأيدي سبا كلٌّ له في نفثه سحر
تبارك الله وسبحانه بين يديه النفع والضر
مَنْ خَلْقُهُ في رزقه كلُّهُم الذِّيخُ والثَّيتلُ والغُفر
وساكن الجوِّ إذا ما علا فيه ، ومن مَسْكنه القفر
والصَّدَعُ الأعسم في شاهق وجأبة مسكنها الوعرُ

القصيدة الثانية . . .

ما ترى العالم ذا حُشوة يقصر عنها عدد القطر
أوابد الوحش وأحناشها وكل سبع وافر الظفر
وبعضه ذو همج هامج فيه اعتبار لذوي الفكر
والوَزَغُ الرُّقط على دُلْها تطاعِمُ الحيّات في الجُحر

والخِنْفُس الأسودُ في طبعه مودة العقرب في السرّ

وحبَّر الجاحظ في القصيدتين وشرحهما والحديث عن الحيوانات التي وردت فيهما إكثر من مائتين وخمسين صفحة[٢٥] . ولم يكن في ذلك ناقداً أدبياً إذ عرض هاتين القصيدتين هذا المعرض ، وإنما كان مؤلفاً لكتاب الحيوان ومعتزلياً في سياق عصره . وقد نبهنا الى الغرض الأساسي في الشعر التعليمي ألا وهو سهولة حفظ مادته . . .

يجر هذا المجتمع العلمي وهذا التوجه الى الشعر والاهتمام به والى التسهل في معاطاته الى الشعر التعليمي بأدق معانيه ، أي الكلام الموزون المقفى الذي يتولى تقديم المادة العلمية عوضاً عن النثر الاعتيادي حفظاً لهذه المواد وتسهيلاً لضبطها وتذكرها ، وكما عرف العصر العباسي في ذلك بشر بن المعتمر ، عرف أبان بن عبد الحميد اللاحقي ، فهو « شاعر مكثر ، وأكثر شعره مزدوج ومسمط ، وقد نقل من كتب الفرس وغيرها . . . كتاب كليلة ودمنة ، كتاب الزهر وبرداسف ، كتاب السندباد ، كتاب مزدك ، كتاب الصيام والاعتكاف »[٢٦] .

وذكر الصولي[٢٧] أبان فقال : « من اهل البصرة شاعر مطبوع ، مقدم في العلم بالشعر والحفظ له ، قدم بغداد فاتصل بالبرامكة . . . وعمل لهم كتاب كليلة ودمنة . . . ويقال إنه قلب الكتاب في ثلاثة أشهر الى الشعر ، وهو أربعة عشر الف بيت . وذكر حمدان ابنه : أنه كان يصلي ولوحٌ موضوع بين يديه ، فإذا صلى أخذ اللوح فملأه من الشعر ، الذي صنعه ثم يعود الى صلاته » وفي رواية اخرى : « ألزم يحي بن خالد البرمكي أبان . . . داراً لا يخرج منها حتى ينقل كتاب كليلة ودمنة من الكلام الى الشعر فنقله ، فوهب له عشرة آلاف دينار . . . ويقال ان كل كلام نقل الى شعر فالكلام أفصح منه الا كتاب كليلة ودمنة . . . »

وروى الصولي في مختاره من قصائد أبان المزدوجات مقدمة الكتاب وجاء فيها :

هذا كتاب أدب ومحنه وهو الذي يدعى كليله دمنه
فيه دلالات وفيه رشد وهو كتاب وضعته الهند
فوصفوا آداب كلٍّ عالم حكاية عن ألسن البهائم
فالحكماء يعرفون فضله والسخفاء يشتهون هزله
وهو على ذاك يسير الحفظ لَذٌّ على اللسان عند اللفظ . . .

ومن باب الأسد والثور :

وإن من كان دنـيءَ النفس يرضى من الأرفـع بالأخسّ . . .

وقال : والله ما أدري لاما اخترت ولا ما تركت ، ولـو علمـت هذه القصيدة ما ضمنت ما تضمنت ، لأنها فصص لا يحسن بعضها الا ببعض ، والاحسان فيها قليل ؛ فقد أضربت عن ذكرها والاختيار منها . . .

وقال . . . ولما عمل أبان كتاب كليلة ودمنة شعـراً في قصيدتـه المزدوجـة أعطـاه البرامكة على ذلك مالاً عظيماً ، فقيل له بعد ذلك : ألا تعمل شعراً في الزهد ؟ فعمـل قصيدة مزدوجة في الصيام والزكاة يوائم بها تلك ، وقد وجدت هذه القصيدة . . .

هذا كتـاب الصـوم وهـو جامعُ لـكل ما قامـت به الشرائعُ
من ذلك المنـزَل في القرآن فضـلاً على من كان ذا بيان
قال أبـو يوسف أمـا المفترض فرمضـان صومـه اذا عرض . . .

لم يرو الصولي منها غير سبعة وعشرين بيتاً وقال : « وهي طويلة جداً . ولم يصل الينا نظم كليلة ودمنة كما لم تصل المزدوجة التي حدث عنها فقال : « وعمل ـ أي أبان ـ أيضاً قصيدة ذات الحُلل ، ذكر فيها مبتدأ الخلق وأمر الدنيا وأشياء من المنطـق ، وغـير ذلك . وهي مشهورة ، ومن الناس من ينسبها الى ابي العتاهية ، والصحيح انها لأبان ».

وسارت هذه الضروب من الشعر طويلاً مع الأزمان التي ضعف فيها الابتكار ، وصار كل موزون مقفى شعراً . . . حتى اذا كانت اليقظة العربية الحديثة وبعث التراث الشعري الحقيقي والوقـوف على ادب الغـرب ونقـده . . . لم يعـد للشعـر التعليمي (العلمي) مكان . انه محط سخرية وتندر . . . واذا كنا لم نر من القدامى من استهجنه وشن حملة عليه ، فاننا لا نرى من يعده من الشعر في عصرنـا الحـديث ، وزال بزوال عصره . . . وكما زال من قبل لدى الغربيين .

ان العلماء ليسوا شعراء ، وكثيراً ما كان يسمح لهم عصرهم بالتطفل على الشعـر فينظمون مادة علمهم في النحو والفقه وكل شيء ، وكان منهم من يسمح لنفسه ـ ضمن سماح العصر ـ ان ينظم خارج مادة تخصصه وكأنه شاعر من الشعراء وقد يؤلف ديواناً ، ويدعيه . . . ولا يجعـل منـه ـ ذلك ـ بالطبـع شاعـراً لدى التحقيق وبالـذوق النقـدي السليم ، بل ان القدماء احسوا بشيء من هذا ، ثم صار لديهم ما يشبه المصطلح فقالوا :

انه شعر علماء بمعنى البرود والركة وغياب الروح . . . فما هو بشعر ، وإنما هو ـ مرة اخرى ـ نظم وأهله نظامون .

وسار العلماء في هذه الطريق وأكثروا من هذا « الشعر » على مر الزمن ، والعصر يقبله منهم كما هو وسيلة لتيسير الحفظ أو اكثر من ذلك بأن يبدي اعجاباً وتقديراً واهتماماً فيسميه شعراً ، ويسمي الوحدة منه قصيدة ويصف صاحبه بالبراعة .

وقد يكون اشهر السابقين في ذلك الناشيء الأكبر المعروف بابن شرشير ، وهو « أبو العباس عبدالله بن محمد . . أصله من الأنبار وأقام ببغداد مدة طويلة ، ثم خرج الى مصر وأقام بها الى آخر عمره (سنة ٢٩٣ هـ) . . . وكان نحوياً عروضياً متكلماً . . . متبحراً في عدة علوم من جملتها علم المنطق ، وكان بقوة علم الكلام قد نقض علل النحو . . . وله أشعار كثيرة في جوارح الصيد وآلاته . . . كأنه كان صاحب صيد . . . وله قصيدة في فنون من العلم على روي واحد تبلغ أربعة آلاف بيت »[٢٨]

ومضى العلماء ينظمون كل شيء ، وفي كل شيء : القراءات ، مناسك الحج ، اصول الفقه . . . العروض . . . البديع . . . ووجد المعنيون بالعلوم « المنقولة » مجالاً للقول فقالوا في الطب والكيمياء ـ بعد ان قالوا في منطق أرسطو . . .

ويبدو ان الشيخ الرئيس ابا علي الحسين بن سينا كان يرى نفسه شاعراً ، وربما راه القريبون منه كذلك (والذين جاءوا بعده من الزمان . . .) فنظم ما يمكن ان يسمى « ديواناً »[٢٩] لا يخرج عن ميدان الشعر التعليمي ، كأن يقول :

هذّب النفس بالعلوم لترقى وذر الكل فهي للكلّ بيت
إنما النفس كالزجاجة والعلـ ـم سراج وحكمة الله زيت

واشتهرت له « العينية » وذاعت فحفظها من حفظها ورواها من رواها ، وهي في « ا لنفس » ومطلعها :

هبطت اليك من المحل الأرفع ورقاء ذات تعزز وتمنع

ولم يعدم ابن سينا من يقول عنه ، حتى في مطلع القرن العشرين : « أثرت عن الشيخ جملة صالحة من الشعر تمازجه الحكمة ، وتتخلل الفاظه الغضة أزاهير الخيال المنير . . . »[٣٠] ولابد ان يكون القائل ممن يرى كل موزون مقفى شعراً ، متابعه بفهمه وذوقه سلسلة طويلة من الادراك الفاسد للشعر ، ونظم ابن سينا ـ في ظل هذا المفهوم ـ

أرجوزة في المنطق ،[٣١] وأرجوزة في الطب تجاوزت الألف وثلثمائة بيت ، مطلعها :

الحمد لله المليك الواحد رب السموات العليّ الماجد

وفيها :

والشعراءُ أمراءُ الألسن كما الأطباءُ مُلوك البدن
هذا يسُن النفس بالفصاحه وذا يطُبُّ الجسم بالنَّصاحة
وهذه أرجوزة قد اكتمل فيها جميع الطب علماً وعمل . . .[٣٢]
الطبُّ حفظُ صحةٍ بُرءُ مرض من سبب في بدن عنه عرض

ومن المفيد أن نذكر ـ بهذه المناسبة وعطفاً على ما رأينا للغرب من اهتمام خاص بالشعر التعليمي ـ ان « منظومة » ابن سينا هذه ـ وقد تسمى الألفية ـ « ترجمت الى اللغة اللاتينية في القرن الثالث عشر الميلادي تحت اسم كانتيكوم او كانتيكا ومعناهما الأغنية يعني القصيدة » وانها « طبعت . . . عند مسلمي الهند مرتين أواسط القرن التاسع عشر » ولم تعدم من يحققها وينقلها الى الفرنسية ويطبعها في باريس سنة ١٩٥٦ مع النص المترجم الى اللاتينية ويقول في مقدمتها « . . . وحاصل القول أن هذه المنظومة الطبية في غاية الحسن والطرافة »[٣٢] . ولابد من أن يكون كاتب المقدمة أو كاتباها ممن ينتسب الى العقلية القديمة في فهم « غاية الحسن » .

وللطغرائي (المقتول سنة ٥١٥ هـ) دفتر خاص توارثته الأجيال باسم « مقاطيع ـ أو مقطعات ـ في الصنعة » للامام الشهيد مؤيد الدين الطغرائي ، وفيه يتحدث بكلام موزون مقفى عن الفضة والكبريت والزرنيخ والنحاس والزئبق ويتحدث عن ماء الحياة فيقول :

يا أيها الباحث عن سرنا مستعظما للأمر مستكبرا
انظر الى ماء الحياة الذي فيه أعاجيب لمن فكّرا
فهو لجين خالص منظرا وهو نضار خالص مخبرا
وينشر الأموات إن دبّ البلا فيها وصارت رمماً دثرا
ويخرق الجسم الذي قد عتا على لهيب النار واستكبرا
وغضٌ من يبس الحديد الذي اشـ ـتد ولم يذعن لأن يكسرا
ولم يدع ظلَّ النحاس الذي فيه فأضحى لونه مسفرا . . .

وله في هذه المجموعة أرجوزة جاء في مطلعها :

الحمد لله العلي القادر ذي النعم البواطن الظواهر
ثم الصلاة عدد الأمطار على النبي [المصطفى] المختار
وبعد فالتركيب سر غامض بحر عميق لم يخضه خائض . . .

ولابد من ان يكون ـ مرة اخرى ـ لهذا الضرب الذي يسمى شعراً على سبيل التوسع والمجاز من يقدره ويتداوله ، وليس هذا افتراضاً فقد أثبت التاريخ ذلك ، والملاحظ ان الطغراني لم يدخل هذه الارجوزة وهذه « المقاطيع » في ديوانه كأنه لا يعدها من الشعر الشعر الذي تألفه الدواوين ويتضح من أرجوزة الطغرائي وأرجوزة ابن سينا ـ قبله ـ تقليد افتتاح الأراجيز التعليمية الصرف بالحمدلة ثم الصلعمة . . .

وطبيعي ان ينال النحو حصته من هذا الباب ، وأن تكون حصة مرموقة . ومن ذلك ما نظمه الحريري (توفي ٥١٥ هـ) باسم « ملحة الاعراب » .

. . . حد الكلام ما أفاد المستمعْ نحو سعى زيدٌ ، وعمرو متّبع
ونوعه الذي عليه يبنى اسم وفعل ثم حرف معنى

. . . وكانت ألفية ابن معطي

. . . أرجوزة وجيزة في النحو عدتُّها ألف خلت من حشو
لعلمهم بأن حفظ النظم وفق الذكي والعنيد الفهم

اللفظ إن يفد هو الكلام نحو مضى القوم وهم كرام
تأليفه من كلم واحدها كَلِمةٌ أقسامها أحدُها
وهي ثلاث ليس فيها خلف الاسم ثم الفعل ثم الحرف . . .

وكانت الألفية التي فاقتها ـ برأي صاحبها ـ أي الفية ابن مالك (المتوفى سنة ٧٦٢) ، وهي أشهر ما اشتهر وذاع وبقي على الزمن من الشعر التعليمي العربي حتى كانت انموذجه الذي يتبادر ـ أول ما يتبادر ـ الى الذهن :

.. كلامنا لفظ مفيد كاستقمْ واسم وفعل ثم حرف الكلم
واحده كلمة والقول عمْ وكلِمة بها كلامٌ قد يؤم
بالجرِّ والتنوين والندا وألْ ومسند للاسم تميز حصل . . .

واجتاح النظم كل ميدان : العروض ، الفلك ، الجغرافية . . . وكل شيء . . .
وكان هذا « الذوق » يتوطد و « يتركز » على مر الزمن ويصير تقليداً تعنى به « الفترات »
ويلحق به فن خاص بالتاريخ بالحروف الأبجدية أ = ١ ، ب=٢ ، جـ=٣ ، د=٤ ، . . .
ك=٢٠ ، ل=٣٠ . . . ق=١٠٠ . . . غ=١٠٠٠

وظل الأمر قائماً في القرن التاسع عشر . . . ولم ينج القرن العشرون ، وهو في أعقاب « الفترة » من الوقوع في « الفخ » حتى إنه رأى ، وهو في مطلع القرن ، من التجديد أن ينظم في المخترعات الحديثة .

ويرى من التجديد ان ينظم النظريات والأفكار في كلام موزون مقفى ، وقد ضرب الزهاوي من ذلك بأوفر سهم حتى ابتدع نظرية في الجاذبية على انها دفع عرضها في هذا الشكل من الكلام ـ كأن تعليميته التي اجتاحت شعره الغنائي غير كافية ـ وقد جعل عنوان قصيدته ـ أي منظومته ـ « الدفع عوض الجذب » :

تحوي السماء نجوماً ذات أنظمة من الشموس كثار ليس تنحصرُ
تخالها ثابتاتٍ ، وهي مسرعة كأنها الخيل في بيداء تحتَضرُ
وكل شمس لها جرم بنسبته يجري الأثير اليها فهي تستعر
وهْو الذي يوسع الأجسام قاطبةً دفعاً عليها به الأجسام تنهمر . .

ونظم نظرية التطور ، والقوة والمادة . .[٣٣] .

ثم لم تلبث الأذواق ان تحسنت وشرعت تمج هذا الضرب مما يسمى شعراً على غير حقيقته . . . وأضربت عنه . . . الا في ساعات من الهزل والسخرية . . .

ونظم الشعراء التاريخ ، القصيدة التي تستحيل نظماً تأريخياً او للتأريخ ليست جديدة على الشعر العربي ، ولا يخرجها طولها عن الشعر التعليمي حتى لو كانت فيما روي من طول قصيدة ابن عبد ربه .

ومن أمثلة القصيدة التأريخية أرجوزة ابن المعتز يؤرخ بها لبني العباس :

هذا كتاب سيرة الامام مهذّبا من جوهر الكلام
أعني « أبا العباس » خير الخلق للملك قول عالم بالحق
قام بأمر الملك لما ضاعا وكان نهباً في الورى مشاعا

مذلـلا ، ليســت له مهابــة يخـاف إن طنَّـت به ذبابة
وكل يوم ملك مقتول او خائف مروع ذليل
ولـم يزل ذلك دأب الناس حتـى أُغيثـوا بأبـي العباس . . .

ثـم جاء شوقـي ، وكأنـه قد قرر أن يقـول في كل شيء وينظـم في كل ما نظـم الآخرون ، وإلاّ فقد كان في غنى عن « كتابة » كتاب كامل لتاريخ « دول العرب وعظماء الاسلام »(٣٤) موزوناً مقفى ، فما حصل به على مجد وهيأ للناقدين فرصة للذم . وطبع الكتاب ولم يسأل عنه سائل . جاء فيه بعنوان « دولة بني أمية » :

. . . في الشرق والغـرب بنـت أُميَّةْ سلطنـة ليس لهـا سميَّةْ
خلافـة على البسيطـة احتوتْ شرقَ الثـرى حازت وغربـه احتوت
حيزت بجُنْـدِ الحيَلِ المجنَّدِ وأحــرزتْ بالـرأي والمهنْد
احتازهــا من الجريء القلّب وغلــبَ الليثَ عليهـا الثعلب
بنيان قطــب الملكِ والرياسهْ داهية الأمــور والسياسة
ونالهــا من آلــه ملوك تفاوتــوا واختلف السلوك . . .

وعـرف العـرب ضرب الحـكايات من الشعـر التعليمـي ، ويأتـي كثير من هذه الحكايات على السنة الحيوانـات لتفيد موعظـة أو حكمـة فكأنهـا البشر تتحـدث وتقـدم التجارب في الحياة من اجل اصلاحها . وكان في مقدمة ذلك الشعر نظم كليلة ودمنة ، وقد نظم مراراً ، ومن اشهر ذلك ووصل الينا « نتائج الفطنة في نظم كليلة ودمنة » لابن الهبارية (المتوفى أوائل القرن السادس الهجري) .

وألف ابن الهبارية هذا كتاباً قصصياً خاصاً سماه « الصادح والباغم » ، احتفل به العصر والعصور التالية لما فيه من تعليم :

الحمـد لله الــذي حباني بالأصغـرين القلــب واللسان . . .

وفيه باب الناسك والفاتك ، الناسك والقص الفاتك ، البعير والجمال . . . قصة زوجة البيطار . . . قصة الذئب والغزالة :

قال سمعــت أن ذئبـاً أبصرا غزالـة ترضــع خشفـا أحورا
لكنهــا مريضــة هزيلة وساقهــا مكســورة عليلة
قد مسّــها الضر فعــادت نضوا يحسبهــا الـراؤ ون منهـا شلوا

فقال ان أكلتها لم أشبع ... وليس لحم مثلها بمقنع
والرأي أن أعلفها أياماً ... فانها لا تجد الطعاما
لعلها تسمن ثم اعمد ... يومئذ لها وذاك أرشد
فجاءها مسلماً فقالا ... والذئب لا يصادق الغزالا
إلاّ لكيد كامن ومكر ... جزٌّ « قصير » أنفه لأمر
يا اخت ما حالك ؟ قالت : شرٌّ ... وغرُّها والشهم لا يغتر
وأظهر اللطف لها والرفقا ... فقد رأته للشقاء حقا
وشكت الجوع اليه فبكى ... وأظهر الخشوع والتنسكا
وقال إني تبت من عداوتي ... للوحش حتى انكسرت ضراوتي
حلفت لا آكل جهد حلف ... الا الذي يموت حتف الأنف
فبئست الطبيعة القساوة ... والفتك بالنفوس والضراوة
إن لم يكن جنسهم كجنسي ... فإنما نفوسهم كنفسي

فتبت من قساوتي وصبوتي ... وقلت أمحو حوبتي بتوبتي
ومر من ساعته فجاءها ... بعلف حشت به أحشاءها

حتى إذا ما رجعت كالتولب ... واصبحت من شحمها كالشوقب
عافصها بوثبة شديدة ... محكّماً أنيابه الحديده
وهكذا ، لو تفهمون ، الأنس ... يبركم أرفقهم ليقسوا . . .

ولا تخلو المنظومة من طرافة ، والملاحظ عليها وعلى نظائرها ذم الحياة والانسان وفضح الحيلة والخيانة كأنهم ينفسون عن ضيمهم والجور الذي يلحق بهم و يحط من منزلتهم وكانت « كليلة ودمنة » قد فتحت الباب .

واستمر الكتاب موضع تقدير واستقبله القرن العشرون في بدايته استقبالاً حسناً فطبعه وأعاد طبعه ولكن الإستقبال كان على يد اعقاب العصر المنطوي اكثر منه على يد مستقبليه .

وحاول شوقي ان يجدد هذا النوع ، متأثراً ـ على أكبر الظن ـ بالأدب الفرنسي وما يحتل فيه لافونتين من مكانة لدى الخاص والعام ، الكبير والصغير ـ فنظم فيه عدة حكايات على السن الحيوان تنفع في التربية و يمكن ان يستقبلها الأطفال بقبول حسن ، وهي جيدة في

بابها دخلت كتب القراءة والمختارات وتضمنها الجزء الرابع من « الشوقيات » ، ومن امثلتها : الصياد والعصفورة :

ألقى غلامٌ شركاً يصطاد — وكل من فوق الثرى صيّاد
فانحدرت عصفورة من الشجر — لم ينهها النهي ولا الحزم زجر
قالت : سلامٌ أيها الغلام — قال : على العصفورة السلام
قالت : صبيٌ منحني القناة ؟ — قال : حنتها كثرة الصلاة
قالت : أراك بادي العظام — قال : برتها كثرة الصيام
قالت : فما يكون هذا الصوف — قال : لباس الزاهد الموصوف
قالت : أرى فوق التراب حبّاً — مما اشتهى الطير وما أحبّا
قال : تشبهتُ بأهل الخير — وقلت أقري بائسات الطير
فان هدى الله اليه جائعا — لم يك قرباني القليل ضائعا
قالت : فجد لي يا أخا النسك — قال : القُطيهِ بارك الله لك
فصليت في الفخ نار القاري — ومصرع العصفور في المنقار
وهتفت تقول للأغرار — مقالة العارف بالأسرار :
(إياك أن تغتر بالزُّهاد — كم تحت ثوب الزهد من صيّاد)

وقد يكون هذا اللون من أطرف الوان الشعر التعليمي لأن القارىء يصغي اليه ويتابعه ويأنس به لما فيه من طراوة الخيال و« خفة » التعليم ، ولكنه لا يواتي كل من طلبه ، وما كل الشعراء مثل شوقي ، بل ان شوقي نفسه في اشعاره هذه لم يحفظ للنوع ديمومته فقد اختفى من كتب القراءة والمختارات وما عاد اطفال العصر يستمتعون به لأنه بعيد عن متناولهم قدر ما هو منخفض عن متناول الكبار .

الخلاصة انك تجد في الشعر العربي على مر عصوره كثيراً مما كان للشعر الغربي في خير هذا الضرب وشره ، وجيده ورديئه ، ومما كان له من احتفال كبير في عصور او عصور ومن اضراب تام في العصر الحديث . ولكن الغرب عده نوعاً خاصاً متميزاً عن انواع اخرى ، لدينا منها النوع الغنائي ، فأوجد له اسماً وقواعد ودرسه في كتبه ونقده على صعيد خاص وتعامل وإياه تعاملاً منبثقاً من طبيعته ، ذلك الاسم - كما رأيت - هو الشعر الـ didactique ، تلك الصفة التي لم يكن لها لدينا مقابل ، وان كان لدينا من الكلمات ما يعطي معناها . . .

وظلت الحال على ذلك . . . طويلاً . . . حتى اذا اطلعنا على الدرس الغربي ورأينا انواع الشعر لديهم ، وعدنا ندرس شعرنا ونتأمله . . . رأينا في شعرنا هذا ما يشبه شعرهم ذاك ، فتحدثنا عنه بترجمة الصفة التي كانوا يميزونه بها الأ وهي : التعليمي ، فقلنا : الشعر التعليمي . وكان الدكتور طه حسين من أوائل من استعمل هذا المصطلح ـ ولعله الأول ـ وقد لجأ الى ذلك وهو يعد مقالاته المتوالية عن الشعر العربي ينشرها في جريدة السياسة بسلسلة « حديث الأربعاء » ووصل في بحثه الى « والبة بن الحباب وأبان بن عبد الحميد » فنشر الحلقة في ٢٩ مايو ١٩٢٤ وذكر الشعر التعليمي لديهما » ثم جمع هذه المقالات في كتاب « حديث الاربعاء » صدرت طبعته الأولى سنة ١٩٣٧ وسارت اللفظة مصطلحاً وكأنه هكذا وجد لدى العرب من قديم الزمان لدقتها والحاجة اليها ، ولا يبعد ان يكون الاستاذ مصطفى جواد على علم بعمل طه حسين عندما نشر مقاله في العدد السادس من السنة الرابعة (١٩٣٩) من سنوات مجلة المعلم الجديد بعنوان « الشعر التعليمي عند العرب وفضل الناشىء الأكبر في تأسيسه »[٣٥] .

المراجع والهوامش

(١) يرد في العربية تبعاً للمصدر المترجم عنه او لتصرف المترجم نفسه على : هسيود ، هزيود ، هسيودوس ، هزيودوس

ينظر عنه : محمد صقر خفاجة - تاريخ الأدب اليوناني القاهرة ١٩٥٦ ، ١٩ - ٢٠ ، ٥٦ - ٦٤ ؛ محمد غلاب - الأدب الهليني ، القاهرة ١٩٥٢ ، ١/ ١٧٠ - ٢١٤ . ولأمين سلامة كتاب « هسيود الشاعر اليوناني » تأليف وترجمة أمين سلامة ، القاهرة ، دار الفكر العربي ١٩٤٨ .

(٢) خفاجة ١٩ - ٢٠ وتنظر ص ٥٩ - ٦٢ ؛ وينظر تحليلها لدى غلاب ١٧٥ - ١٩٢ ؛ أمين سلامة ٩٢ - ٩٧ وقد نقلها الى العربية .

(٣) خفاجة ٦٣ - ٦٤ ، وينظر غلاب ١/ ١٩٣ - ٢١٤ ؛ أمين سلامة ٢٤ - ٢٦ ، وقد نقلها الى العربية .

(٤) أرسطو - فن الشعر ترجمة بدوي ٦-٧ ، وينظر هامش الصفحتين . وتنظر ص ٨٧ لنقل متى بن يونس ، ص ١٥٥ للفارابي ، ١٦٩ لابن سينا ، ٢٠٤ لابن رشد . ولم يرد له في هذه الكتب اسم خاص .

وأنباذ وقليس Empédocle فيلسوف وطبيب ومهندس اغريقي من اهل القرن الخامس ق . م ، من آثاره قصيدة « عن الطبيعة » فقدت - مع آثاره الأخرى - ولم تصل منها الا مقطعات . . . وله قصيدة اخرى - وصل منها القليل - بعنوان « التطهير » .

جاء في تاريخ الأدب الروماني - تأليف احمد عبد الرحيم أبو زيد ٢٠٢ -٢٠٥

« ويعتبر امبيدوكليس Empedocles أعظم شاعر تعليمي بعد هسيودوس . . . (٤٩٣ - ٤٣٣ ق . م) . وكتب كتابين بالشعر بالوزن السداسي . . . وكانا يحتويان على خمسة آلاف بيت من الشعر تقريباً عن العلم الطبيعي والميتافيزيقا (ما بعد الطبيعة) والديانة ، وقد اشتهر بالفلسفة والطب والشعر والخطابة .

أرجع العالم الى أربع مواد (ماء ، هواء ، نار ، تراب) . . . يقول : لا يمكن لشيء ان يخلق من لا شيء . . .

ويتحدث في مقطوعته عن « التطهير » عن فكرة تناسخ الأرواح . . . »

(٥) فنسن ٢٧٧ ، وجاء لديه : « حينما نضب معين الابتكار وجف منبع الالهام في عصور التدهور ظهر عدد غفير من الناظمين واتخذوا موضوعات العلم والفن مادة لما ينظمون من شعر . وهناك وجدوا مادة مهيأة سهلة فأعفوا أنفسهم من الخلق والابتكار . وحينئذ يسود نوع من الشعر الوصفي الرديء - لو جازلنا أن نشوه اسم الشعر بهذا الوصف ، وذلك بسبب اتجاهه الى آثار مؤلفة من أوصاف ونصائح دون ان يكون فيها شيء من الابتكار ولا من التأثير ولا من الخيال . لقد حلت جودة الصنعة محل الالهام ؛ وكذلك حلت المهنة محل الأصالة ، ولم يعد الشاعر سوى ناظم بسيط . . . » وينظر أبو زيد ٢٠٥ - ٢٠٦ .

(٦) قال أبو زيد وهو يتحدث عن الشعر التعليمي لدى الرومان ص ٢٠٦ « أما في روما فقد كتب « إينيوس » شعراً تعليمياً مثل قصيدته عن « الأكل الشهي » لما . . . . تبقى لنا أيضاً بعض أشعار الكاتب المسرحي « أكيوس » عن الرويات [يقصد المسرحيات] والمسرح . . . ولكن يتضاءل جميع ما كتبه الرومان في ميدان الشعر التعليمي امام ما كتبه لوكريتوس » ثم مضى

يتحدث عن لوكريتوس؟، حتى ص ٢٤٩ .

وتجد من الدارسين من يعد قصيدته عن « الطبيعة . . . » ملحمة فلسفية كما فعل H. Clouard في مقدمته للترجمة الفرنسية في سلسلة Garnier ١٩٥٤ .

(٧) حاكى بها هسيود ـ ينظر أمين سلامة : أناشيد الرعاة لفرجيل ، القاهرة ، دار الفكر العربي ١٩٥٠ ص ٢٨ . وقد ترجم سلامة في هذا الكتاب لفرجيل « أناشيد الرعاة » .

(٨) Suberville, 326-327.

(٩) نفسه 327. ، وعن هذا الكتاب في هذه الصفحة والصفحة التالية يأتي الموجز في تطور الشعر التعليمي على القرون . تنظر معه Princeton, 190-193 وهي تذكر ان الشعر التعليمي وجد ، منذ وسط القرن السادس ، اقبالاً لدى الأدباء الانكليز وبلغ من الشعبية بحيث اجتاح ، في وسط القرن الثامن عشر ، حقل الإنشاء الوجداني ، وارتفع به جيمس تومسن ولاسيما بقصيدته « الفصول » (١٧٢٦) . . . ولكن النوع بدأ ينحط منذ نهاية القرن الثامن عشر شأنه في كل مكان من اوروبة . . . ـ ولنتذكر ان الكسندر بوب نظم مقالاته في القرن الثامن عشر ، ومنها « مقالة عن النقد » (١٧١١) . . .

(١٠) فنسن ٢٨٢ .

(١١) الحديث عن الأنواع المختلطة في Suberville, 328-335

(١٢) Dic., 291-292.

(١٣) ولا يكاد Shipley, 101-102 يعنى بغير هذه الدلالة .

(١٤) ويذكر كذلك « حديقة الورد » لسعدي Suberville,333. يقصد كلستان .

(١٥) وقد كان كذلك ـ في أصله ـ لدى الغرب والشرق ، وكأنه الشعر قبل الشعر أو قبل تميز الأنواع الشعرية Suberville, 333.

(١٦) تنظر امثلته في دواوين الشعراء والمجاميع والدراسات القائمة على الشعر السياسي ، ومن ذلك كتاب احمد الشايب « الشعر السياسي » . . . وحقق الدكتور إحسان عباس « شعر الخوارج » بيروت ، دار الثقافة .

(١٧) الجاحظ ـ البيان تحقيق عبد السلام محمد هارون القاهرة ١٩٤٨ ١/ ٢٣ ـ ٣٠ .

(١٨) الاقتباسات من « الروائع ـ ابو العتاهية ، ط ٢ ، بيروت المطبعة الكاثوليكية ١٩٣١ ـ وهي متداولة معروفة .

(١٩) الجاحظ ـ البيان ١/ ١١٥ .

(٢٠) المنتخب من أدب العرب ، جمعه وشرحه طه حسين ، أحمد الاسكندري ، أحمد امين ، علي الجارم ، عبد العزيز البشري ، احمد ضيف ، القاهرة ١٩٣١ .

(٢١) ورد في الأرجوزة البيتان :

إن الشباب والفراغ والجدة مفسدة للمرء أي مفسده

يا للشباب المرح التصابي روائح الجنة في الشباب

وهما ـ ولا بأس بهما ـ يراهما أبو العتاهية أجود شعره وأعجبه اليه .

(٢٢) ينظر ـ مثلا ـ كتاب الاتجاهات الأدبية في العالم العربي الحديث تأليف انيس الخوري المقدس . بيروت ، دار العلم للملايين ، ط ٣ منقحة ١٩٦٣ (كانت الأولى سنة ١٩٥٢) . يضاف الى ذلك ما نظمه الشعراء المحدثون على انه ملاحم أو من الملاحم ـ ينظر لسعد الدين الجيزاوي ، الملحمة في الشعر العربي ، القاهرة ١٩٦٧ .

(٢٣)
Le Robert VI ,789
وفي ظني أن استعمال نظم ونظام ومنظومة . . . بهذا المعنى كثر في العراق وربما كان ذلك ـ أول ما كان ـ في بيئة النجف ـ وبالمسألة حاجة إلى تحقيق .

(٢٤) الجاحظ ـ الحيوان ، تحقيق عبد السلام محمد هارون ، ط ١ ، ج ٦ ، ١٩٤٣ ص ١٤٧ ـ ٤٠٦ ، وينظر ج٢، ط٢، ١٩٦٥ ، ١٩٦ ـ وقد روى من الأولى ستين بيتاً ، ومن الثانية سبعين بيتاً . ويمكن ان يستخرج الباحث ديواناً « تعليمياً » كاملاً في الحيوان من « كتاب الحيوان » ، تنظر مثلاً قصيدة البهراني ٦/ ٨٠ ـ ٨٤ .

(٢٥) ابن النديم ، الفهرست ، القاهرة ، المكتبة التجارية ، المطبعة الرحمانية ١٣٤٨ الفن الثاني من المقالة الرابعة . قال ص ٢٣٠ : « بشر بن المعتمر ، ونحن نستقصي أخباره في المقالة الخامسة ، وكان هذا الرجل شاعراً وأكثر شعره على المسمط والمدرج [ربما : المزدوج] وقد نقل من الكتب معاني شتى الى الشعر فمن ذلك كتاب التوحيد وكتاب حدوث الأشياء وكتاب الرد على النحويين . . . . » ومضى يعدد من الكتب ما ملأ بأسمائها نصف صفحة . ومن فوائد الفهرست ـ بصدد الشعر التعليمي ـ ما ذكره ص ٢٤٢ : ما صنف في سجع الحمام وأنسابها . قصيدة يحي بن أبي موسى النُّهرُ تبري في أنساب الحمام .

(٢٦) ابن النديم ـ الفهرست ٢٣٢ .

(٢٧) الصولي ـ كتاب الأوراق، نشره ج . هيورث دن ، القاهرة ، مطبعة الصاوي ، ١٩٣٤ ، الصفحات ١/ ٢/ ٤٦ ، ٥١ . وينظر عن أبان طبقات الشعراء لابن المعتز ، والأغاني . . . وعن الأغاني جاءت الرواية : « هذا كتاب أدب ومحنة . . . كليلة . . . » وإلا فقد جاء لدى الصولي : « كذب ومحنه . . . كليل . . . »
ويبدو ان حمدان بن أبان قد طرق باب الشعر التعليمي ، ويمكن ان تعد منه قصيدته في وصف الحب وأهله . الصولي ص ٥٣ ـ . وينظر عن الشعر التعليمي طه حسين : حديث الأربعاء .

(٢٨) ابن خلكان ـ وفيات الأعيان ، تحقيق الدكتور إحسان عباس ، بيروت ، دار الثقافة . ح ٣ ، ١٩٧٠ ، ٩١ ـ ٩٣ .
ويصعب ان نصدق ابن خلكان في قوله « . . . وهو من طبقة ابن الرومي والبحتري وأنظارهما »» ـ وكان الدكتور مصطفى جواد أول من نبه إلى مكانه من الشعر التعليمي ـ كما سيرد في صلب البحث ـ ينظر المجلد الخامس في مجلة « كلية الآداب » بجامعة الرياض .

(٢٩) أخرجه حسين علي محفوظ ، طهران ، مطبعة الحيدري ١٩٥٧ ، ٢١ صفحة مع المقدمة . كما اخرج شرح العينية ، طهران ، ١٩٥٤ .

(٣٠) منطق المشرقيين والقصيدة المزدوجة في المنطق ، تصنيف الرئيس أبي علي بن سينا ، عنيت بنشره المكتبة السلفية لمؤسسيها محب الدين الخطيب وعبد الفتاح الفتلان ، القاهرة ، مطبعة المؤيد ، ١٩٤٠ ، المقدمة .

(٣١) نفسه ص ٢ ـ ١٨ ، وفيه :

. . . وهذه الآلة علم المنطق منه الى جل العلوم يرتقي . . .

(٣٢) الأرجوزة في الطب للرئيس الحسين بن علي بن سينا ، اعتنى بنشر النص العربي ونص ترجمتها اللاتينية وقام بنقلها الى اللغة الفرنسية الدكتور جان جابي والشيخ عبد القادر نور الدين ، باريس ١٩٥٦ .

(٣٣) ينظر ديوان الزهاوي ، شوقي ضيف ـ دراسات في الشعر العربي المعاصر ، القاهرة ، مكتبة الخانجي ، ١٩٥٣ ، العلم في شعر الزهاوي ١٠٤ ـ ١١٩ ؛ محمدمهدي البصير ـ بعث الشعر الجاهلي ، بغداد ، مطبعة التفيض ١٩٣٩ ، ١٣٤ ـ ١٣٥ .

(٣٤) دول العرب وعظماء الاسلام ، نظم احمد شوقي بك (طبع بعد وفاته) القاهرة ، ١٩٣٣ . ولحافظ ابراهيم « العمرية » . .

(٣٥) ينظر للمؤلف : كتاب « الشعر العربي في العراق وبلاد العجم في العصر السلجوقي ، بغداد ، ج ١ ، مطبعة المعارف ١٩٥٨ ، الفصل الثامن ، ج ٢ ، مطبعة العاني ١٩٦١ ، الفصل الثامن .

٦ - الخطابة

الخطابة نوع نثري قديم قِدم المجتمع البشري - أو يكاد ، لأنها تلبي حاجة يقع فيها الانسان مبكراً ليحث قومه على أمر ، وليرد على اعدائه في قضية ، وليدافع عن نفسه او عن غيره بمحضر عدد يقل أو يكثر من الناس . . . وليقول كلمة في مناسبة اجتماعية من هذه المناسبات الكثيرة لدى الخطبة والزواج والأعياد والوفادات والاحتفالات والمآتم . . . وهي ، في كل ذلك لا تتطلب أشياء كثيرة من مواد العلم ورسوخ الحضارة ؛ لأنها تقوم على اللسان وما وراء اللسان من خبرة في التجربة المعبر عنها وانفعال وحماسة بالحال الداعية اليها . . . حتى إذا تكررت المناسبات وتكرر نهوض فلان من الناس بالمهمة على وجهها المطلوب ، اختص بها ، وصار الخطيب الذي يشار اليه بالبنان ويدعى في الملمات إذا لم يتطوع تطوعاً ويندفع تلقائياً لأنه يرى نفسه - بحق - المرشح للموقف ، وعليه ان يستجيب أداءً لواجب وإشباعاً لرغبة . . . فهو كالشاعر في قومه ، وربما كانت المناسبات الاجتماعية الموجبة لقوله تفوق المناسبات الموجبة لقول الآخرين . والخطيب موهوب كما الشاعر . . مع اختلاف يستدعيه النوع الأدبي الممارس .

تلك حاجات تقع في كل مجتمع إنساني - مع اختلاف في الدرجة - وتزدهر لدى الخلافات الحادة في الرأي داخلياً وخارجياً ، ومن ذلك دواعي الحرب والسلام ودواعي المعارضة ومقارعة الحكم الجائر . ويتولى الكلام لقومه او عن قومه موهوب شديد الايمان بالقضية ، وقد يكون هذا المتكلم الموهوب قائداً أو حاكماً أو والياً أو داعية أو فرداً من أفراد الشعب .

وقد كانت عوامل الازدهار هذه على اشدها في مسيرة التاريخ لدى مختلف الأمم . . . وما زالت داعية في الأمم المضطهدة او المغلوبة الطالبة لحقها الشاعرة بالجور والاستغلال . . . ويكون الخطيب عند ذاك حاجة ماسة ويستحيل عاملاً من عوامل الاستنهاض والنصر يعلى مكانه ويطرى ويثنى عليه ويكرم .

والموهبة التي تُعد صاحبها للنجاح في فن من الفنون ضرورية لهذا الذي سيكون خطيباً في قومه ضرورتها لمن كان شاعراً او قصاصاً . . . ولابد لهذه الموهبة كي تعرب عن نفسها من امور كثيرة - غير الظرف الحاد الداعي اليها - من شروط اخرى تتصل بها او

تعمل على استثمارها استثماراً حسناً . ومن هذه الشروط ما يكون في تكوين الانسان خِلْقة ومنها ما يكون في تكوينه اكتساباً وتبصيراً بما يجب ان يكون عليه الخطيب وما يجب ان تكون عليه الخُطبة . . . ومراعاة ما سيكون عليه الجمهور المخاطب .

وتأتي في مقدمة الشروط : سلامة الجهاز الصوتي واستعداده للجهارة والهمس في إحكام مخارج الأصوات ووضوح هذه الأصوات وجمال وقعها . إن المتكلم الضعيف الصوت الذي تعتري لسانه حبسة او لثغة او أي آفة اخرى لا يتمكن ان يستهوي السامعين او ان يسيطر عليهم ؛ وربما انقلبوا عليه فاتخذوه هزوا .

وقد يحسب الجاهل ان الخطابة صياح وصوت جهوري فقط ، وهذا خطأ ، لأن سلامة الجهاز تؤدي واجبها مع حسن استعمالها في الشدة وقت الشدة واللين وقت اللين . . . والسخرية والتعجب والاستفهام والتقرير . . . لدى ضرورة قائمة او تقوم .

ومن هنا وجب الاكتساب ، اكتساب الخبرة الذاتية ـ من أول مرة ـ نتيجة لتكرار الحال والاستفادة من التجارب ؛ والخبرة الموروثة او المنقولة التي يحتفظ بها المعلمون لمن يريدون أن يكونوا خطباء ـ ولهم المؤهلات الفطرية ـ فيعلمونهم ـ أي ينبهونهم الى ـ الارتفاع والانخفاض ، ورفع درجة الغضب او خفضها ، ونبذ الوتيرة الواحدة والتهيؤ التام لما يند لدى السامعين من موافقة او رفض ، وأدب أو قلة أدب . . .

إن الخطيب يتعامل مباشرة مع الناس (السامعين) وعليه أن يحسب لهم الف حساب ، ولا يدخل في الحساب الخوف منهم والتهيب لملاقاتهم ، فليس هذا من شأن الخطيب ، وإنما يدخل في الحساب رضاهم أو سخطهم ، الكلمة التي تستفزهم والكلمة التي تطربهم ، وأن يكون الخطيب قد تصور الموقف على حال واستعد له استعداداً ما ، حتى اذا واجهه رأى الأمر مختلفاً فاستطاع ان يتكيف للموقف الحادث ويسيطر عليه بما يجب ان يكون له من ذكاء ولباقة وقوة اعصاب وقدرة على الارتجال ، هذه الصفة الضرورية للخطيب،والارتجال ان تخطب من دون تحضير وتهيؤ ، وهو أصل في الخطابة والخطيب ، وليس من شأن الخطبة ان تكون معدة سلفاً[١] ، وليس من شأنها الطبيعي ان تكتب على ورقة او ان تلقى بورقة . ان ذلك يقلل من الشأن ويحول بين الخطيب وجمهوره ويشغله عن النظر اليهم وتبين الانفعالات التي تبدو على وجوههم والحركات التي تند عنهم ولنتذكر دائماً ان الخطابة فن اللسان .

ان جمهور السامعين من عامة الناس ـ عادة ـ وانهم قد يختلفون مشرباً ولكنهم يلتقون في التأثر بالكلام الذي يـهيج العواطف ويخاطب الاحساسات ويتوجه الى القلوب « فيدخل الآذان بلا استئذان » . . اما المنطق (والايـغال بالعقلانيات) فيورث السأم ويؤدي الى تفرق القوم عن المتكلم ، وعلى الخطيب ، في هذه الحال ، إن يتدارك الموقف سريعاً ويعود الى العاطفة والقلب ، ولن يكون خطيباً ما لم يمتلك هذه النباهة وهذه القدرة على الالتفات ، ويملك الى جوارهما ، وقبلهما ، الصبر والثبات والمثابرة ، فليس الخطيب هو الذي ينجح مع أمثاله في الرأي ، وليس الخطيب الذي يتصور ان المستمعين كلهم اصدقاؤه وأحبابه يصفقون له منذ المطلع حتى المنتهى أحسن أم أساء . ان الخطيب الكبير الذي يخطب في مخالفيه وفي اعدائه ويقدم وهو يعلم سلفاً ما سيلقى منهم من عنت وسخرية منه ومن فكرته أو خلقته (احياناً) فان كان جزوعاً ضعيف العزيمة خارت قواه وتلعثم وسكت ، وان كان جلداً واصل الكلام وعالج الموقف بما يقتضي وسيطر واجتذب عدداً من السامعين لا يلبث ان يزداد ويزداد حتى يحملهم على الاصغاء والاحترام والاقتناع وتنفيذ ما يرمي اليه . . . أجل ، لابد للخطيب من الصبر والجلد . . . والا خرج عن ان يكون خطيباً بمعنى الكلمة .

والنجاح والصبر . . . يأتيان من عدة امور منها قوة الأعصاب ، ومنها الممارسة ؛ ولكن لابد من شرط آخر لا يقل خطورة ويكون هو وهذه الأمور كلاً لا يتجزأ أعني هو الايمان بالفكرة ، وعندما يبلغ الايمان اعماق المتكلم يجعل الفكرة جزءا من دمه ووجوده فتحصل لديه بذلك قوة جديدة يتغلب بها على الطوارىء وتدفعه على الاستمرار .

هذا الى أن الايمان يجعل المرء يتكلم من دون تلكؤ أو مراوغة او مماطلة ، ويجعله يتدفق كالسيل فتواتيه المعاني سهلة من دون كد ، وتتسلسل لديه الأفكار من غير تناقض . إن الايمان يكسبه نبرة خاصة وحركات خاصة فينفعل صادقاً فينتقل الانفعال الى الجماهير . وقد قيل : « ان الكلمة اذا خرجت من القلب وقعت في القلب »[٣] وليس من المعقول ان ننجح في الدفاع عن فكرة او الدعوة اليها وإبطال غيرها ونحن كافرون بها أو غير عارفين بأسرارها . اذا لم يكن الخطيب مؤمناً بما يقول ظهر ذلك عليه واكتشفه السامعون في نبرته وحركاته .

لقد توافرت لديك شروط كثيرة من فطرية ومكتسبة ، ولابد من أنك اكتشفت او تعلمت خلال ذلك ان ليس كل كلام يلقى في مجتمع يعد خطبة بالمعنى الأدبي ، ويكون مستوفياً معالم الخطبة ذات المفعول القوي ، فللخطبة من حيث هي نص كلامي شرائطها

الخاصة بها ، وكم يحسن بك ان تديم النظر فيما خلد من نصوصها ، وأن تحفظ قدراً من هذه الخوالد لأن ذلك ـ مع ما تتعلمه من تاريخ الخطابة والخطباء ـ يسهل مهمتك الى ابعد الحدود يثري مفرداتك زيادة على ما أثريت به نفسك خلال تعلمك واهتمامك الاجتماعي والأدبي والنقدي . . .

ليس من شأن الخطبة ان تكون طويلـة طويلـة فتسبـب الملل ، وليس من شأنهـا الارتباك والاستطراد فتضيع على السامعين المادة المقصودة . . . انها تطول وتقصر حسب مقتضى الحـال وبمقـدار ما يراه الخـطيب في سامعيه من قدرة على المتابعـة وشـوق للاستماع . . .جـملهاقصيرة ، ذات ايقاع وضربات موسيقية ،وهي في ذلك ترحب بالتكرار وبعودة جملة او جملتين من حين الى آخـر . . . . مع وضـوح في الفـكرة وحسـن اختيار للالفاظ ، ومن الألفاظ ما يملك وقعاً خاصاً للتعبير والتأثير ، ومع الألفاظ والتراكيب صور وتشابيه تقرب البعيد وتستحضر الغائب في لباقة وحذق . . . فاذا جاء ذلك كله في إطار محدود وخطة حكيمة تتماسك فيها الأجزاء وتتدرج بالسامعين من المقدمة الى العرض الى الخاتمة التي تنسجم والموضوع . . . حصل للخطبة اهم شروطها التي اكتسبتها على الزمن خلاصة لخبرات طويلة بالناس وبالأحداث . . . وعلم بالنفس البشرية .

وإذا تم لك ذلك تـم النجاح . . . كما يتم للشاعر الغنائي النجاح عندما تتهيأ له العوامل الفطرية والاكتسابية . وبين الخطابة والشعر الغنائي وجوه كثيرة كما لاحظت حتى تكاد تكون الخطبة البليغة ضرباً من الشعر الوجداني لما تعـكس من ذاتية وتعتمـد من عناصر الموسيقى ، هي شعر بروح الشعر .

وكما يَخْرُجُ الشاعرُ الذي يملك من ميدانه مواده الظاهرية المكتسبة فقط يخرج كذلك الخطيب الذي لا يملك إلا جهارة الصوت والحذق في رصف الكلمات ، ولا يملك بعد ذلك موهبة او ايماناً بالفكرة التي يتحدث عنها ، فيكتشفه السامعون في نبرته المفتعلة وحركاته المبالغ فيها . إنه مشعوذ . والمشعوذ قد ينجح ، ولكن نجاحه قصير العمر ، وما اسرع ما ينفض عنه الناس ولا تنفعه بعد ذلك جهارة الصوت وتمثيلية الحركات وطول اللسان . . . والدربة الطويلة التي استحالت معها الخطابة مهنة ومرتزقا .

الخطابة ـ إذن ـ قديمة في المجتمع الانساني ولها ضروراتها المختلفة ، وهي يمكن ان تتنوع تبعاً لهذه الضرورات الاجتماعية بين الحماسة الشديدة الملتهبة في السياسة والحرب

والوطنية والصراع الاجتماعي والخلاف الحاد داخل البلد الواحد أو بين بلدان متعددة . . .
وبين ميل الى الاعتدال وشيء من الهدوء والحاجة الى المنطق في الاقناع عندما يتكلم امرؤ
الى مستمعين يتفقون وإياه في الرأي او في مسألة قضائية او فكرية وحينئذ يكون كلامه
أقرب الى الوعظ او المذاكرة او المحاضرة . . . وتعيب الحماسة الزائدة مثل هذه
المواقف . . . .

واذا كان العصر الحاضر ، وفي بلدانه التي نسميها متحضرة ، أقلّ حاجة الى
الخطابة بمعناها الانفعالي الحماسي ، فانه لا يستغني عنها بالشكل الذي آلت اليه فيه في
المحاضرة وإبداء الرأي والحديث . . . واذا اختلف هذا كثيراً عن الأصل ، فما زال بالأمم
الأخرى المطالبة بحقها المصطرعة داخلاً مع بعضها ، المتصارعة خارجاً مع
المستعمرين والمستغلين والمعتدين حاجة الى الخطابة والخطيب .

* * *

للخطابة تاريخ طويل لدى الأمم كلها ، ولابد من ان يكون لها في الحضارات
الشرقية القديمة في العراق ومصر والصين . . . مكان خاص وتقاليد . وسار الغربيون
بالخطابة أشواطاً بعيدة فشغلت حيزاً مهماً من حياتهم وفكرهم وأدبهم ، وصارت لها
القواعد وصار لها المعلمون . . . وصحب كل ذلك مصطلحات تدل على رسوخ أمور
الخطابة وتشعبها والى ضرورة معرفة الدلالة الصحيحة من كل مصطلح .

فالخطابة نفسها éloquence ، وهي نوع أدبي هو النوع الخطابي genre oratoire
والخطيب Orateur ، وفن الخطابة أي صناعتها وعلمها وقواعدها وأصول درسها وتدريسها
ريتوريك rhétorique ومعلم الخطابة ريتير rhéteur (وقد يكون معلم الخطابة خطيباً)
ولا يبعد أن تجد في الترجمات العربية من يترجم الريتوريك بالبلاغة والريتير بالبلاغي ، اما
الجمهور المستمعون فهم auditoire والـ audience ، والخطبة نفسها discours

ويبرز الإغريق ـ مرة اخرى ـ لدى كتابة هذا التاريخ ، لما تركوا من آثار ومصادر
وأخبار وحالات خاصة وأعلام كبار ، فقد احتلت الخطابة عندهم مكانة عالية وصارت
حاجة من حاجات الحياة .

ومن أدلة عراقة الخطابة لدى هذه الأمة ، الخطب (الشعرية) التي أجراها
« هوميروس » في « الإلياذة » على ألسنة ابطال منحتهم الخطابة قيمة خاصة[٤] ؛ والأمر

طبيعي ، فلا يمكن ان تقع تلك الحرب في ذلك المجتمع وما جرى فيه من استعداد واجتماعات ومؤتمرات دون خطابة .

ويرجع المهم من علمنا بالخطابة الى القرن السادس قبل الميلاد ، وقد عمل على إذكائها ـ ولاسيا في القرن الخامس حتى الربع الأخير من القرن الرابع (ق . م) عدة عوامل تجمعها الديمقراطية والوطنية وشعور الفرد بقيمته .

« وكان الطموح لشغل منصب سياسي كبير مستولياً على أذهان كثيرين . . . وكان اهم ما يحتاج اليه الطالب »[٥] الخطابة .

وكانت المحاكم « تمنع المترافعين أن يوكلوا عنهم محامين ، وتدعو مثل هذه الحال المترافع الى ان يحسِن الكلام الشفهي وأن يجعل كلامه أدباً أو خطبة بمعنى أدق تؤثر في الحاكم والسامعين ويجتذبهم الى جانبه ، وتشتد بذلك المنافسة بين المترافعين ليكون الأخطب بينهم .

وليس طبيعياً ان تكون الخطابة بمستطاع الجميع او الأكثرية ، ويستدعي هذا ان يتميز في المجتمع فئة تعين المترافعين ، تعد لهم الخطب بمقدار ما أوتيت من قدرة ومراس وتمكن من تبني قضايا الآخرين وكأنها قضاياهم ، يحيلونها خطبة لهم وكأنهم يلقونها هم انفسهم في حضرة القضاة ، ولم يلبث هذا التميز ان صار مهنة ومورد رزق .

« إرتقت الخطابة عند اليونان رقياً عظيماً بفضل النظام الديمقراطي الذي ساروا عليه و . . . كانت الخطابة السياسية عندهم تنتهي بأخذ الأصوات من السامعين ، وكان القضاة يصدرون حكمهم بعد سماع الخطب من غير بيان أسباب ، ولم يكن القضاة مقيدين بقانون يطبقونه ، بل لهم حق التشريع أيضاً ، فكان هذا سبباً في ان الخطابة اعتمدت على إثارة المشاعر أكثر من اعتمادها على بيان الاسباب والعلل المنطقية ، وفي أن الخطابة ارتكزت على فن البلاغة ، واعتمدت على اساليب البيان اكثر من اعتمادها على أي شيء آخر ، فكانوا ينمقون عباراتهم ، ويستعملون أساليب المجازات والاستعارات ، حتى يجتذبوا بعباراتهم الضخمة مشاعر الجمهور والقضاة وقت القاء الخطب ليصوِّتوا لهم عقبها وبذلك ينتهي كل شيء . . . فالمصوِّتون في المجالس السياسية والقضاة في المحاكم كانوا ، الى درجة كبيرة ، عرضة للتأثر الوقتي والانفعال بمظاهر الخطيب وفصاحته وذلاقة لسانه . . . »[٦]

وزاد من اهمية الخطابة الحروب الخارجية التي تتعرض لها البلاد ، وقد كانت الخطابة جزءاً من محاربة الفرس . ففي القرن الخامس ق . م قاد الملك دارا جيوشه وسار

نحو آسيا الصغرى فاحتلها وطفق يهاجم - منها - الجزر وأشباه الجزر فيقيم اليونانيين ويقعدهم ، ويهز الأثينيين هزاً ، ويكون للخطابة في ذلك موقعها الطبيعي في الاستنهاض لرد الاعتداء وصد الطغيان ، والدفاع عن الكرامة والحرية .

دامت الحرب بين الفرس واليونانيين طويلًا ، ودام شبح العادي مخيماً . . .

وما كان ذلك ليبقى الى الأبد ، ولم تكن أثينة نائمة وفيها من فيها من الرجال في كل ميدان . ومنح النصر أثينة هيبة خاصة وشهدت دولتها عصراً من أزهى عصورها ، هو العصر الذي تولى زمام السلطة فيها بركليس (٤٩٠ - ٤٢٩ ق . م) . ولبركليس في السياسة (وهو قائد الحزب الديمقراطي) قبل الحكم وخلاله مكان كبير ، وله في الخطابة العامل الذي شدّ من مكانه السياسي ؛ وقد كان من أكابر الخطباء فصاحة وتأثيراً وسحراً .

وكانت اسبرطة تطمع بأثينة ، وشرعت تعلن الحرب عليها وتشتبك معها . وعرفت هذه الحرب بحرب البلويونيز وقد دامت ما بين ٤٣١ - ٤٠٤ ق . م واستثارت الخطابة ، وشغلت خطب المحافل دوراً كبيراً من حياة الإغريق ، وقد تمثلت خاصة بالمدائح الرثائية للمواطنين الذين استشهدوا فيها كالخطبة التي اعدها تيوسيديد ؛ وبالمدائح الكبيرة كالتي قدمها إيزوكرات Isocrate - وهو خطيب كبير (٤٣٦ - ٣٣٨ ق . م) ، وهذه من اشهر خطبه (٣٨٠ ق . م) . ومن المشكوك فيه ان يكون القاها هو نفسه ، لأنه لا يملك القوة الجسمية او القوة المعنوية اللازمتين للسيطرة على الجموع . فكيف كان خطيباً كبيراً ولم يلق خطبه بنفسه ؟؟

وكانت اسبرطة قد وقعت ، قبل ذلك بست سنوات ، اتفاقاً مع ملك الفرس لقاء الاعتراف له بحكم آسيا الصغرى . وجعل إيزوكرات خطابه في قسمين ، الأول عن محاسن الحضارة التي أذاعتها أثينة ، والثاني في عظمة أثينة في السلام والوفاق والمجد الى ان جاءت اسبارطة فأوقعتها في سلسلة من الأحزان .

وكان ايزوكرات هذا قد شام في فيليب، ملك، مقدونية املاً في انقاذ أثينة ، فراح يمدحه ويدعو له ، وما كان يحسب ان فيليب يعد العدة للاستيلاء على أثينة ، حتى اذا اتضح له الأمر ، ندم ندماً شديداً على دعوته(٧) وانتهت الحرب . . .

وظلت اثينة تتمتع بأكابر الخطباء ، ومن هؤلاء لوسياس (حوالي ٤٤٠ - ٣٨٠ ق . م) .

كان لوسياس محامياً قامت شهرته بالدرجة الأولى على الخطب القضائية مما يكتبه للمتقاضين بالأسلوب « السهل الممتنع » « وبلغ نجاحه في هذا المجال حداً كبيراً حتى ان معاصريه اعتبروه أشهر المحامين وأبرعهم ، ويرجع ذلك الى [انه] كان أقدر الخطباء على تقمص شخصية موكله وفهم ظروفه والتشبع بروحه الى درجة انه كان يستطيع محو شخصيته محواً تاماً . فنقرأ خطبته وكأننا نقرأ ما كتبه او نطق به الموكل نفسه »[٨] .

وكانت خطبه تمثل انواع الخطابة الثلاثة : خطب المحافل ، الخطب السياسية ، الخطب القضائية . وشهد له عصره بالبراعة فيها كلها ، ومن بين هذه الخطب ما حقق أقصى درجات النجاح . وأشهر خطبه السياسية ما ألقاه هو نفسه ضد أراتوسثنيس . . . أحد اعضاء حكومة الثلاثين . . . تحدث فيها عن عهد الارهاب والطغيان في ظل هذه الحكومة ووصف الجرائم التي ارتكبتها . وتعتبر هذه الخطبة من أروع ما كتبه خطباء اليونان . فهي متينة في تركيبها ، قوية بحججها ، صادقة في تعبيرها ، مليئة بالعواطف والانفعالات » .

وله خطبة قضائية برأ فيها قاتل اراتوسثنيس « اعتبرها جميع القدماء نموذجاً للخطابة القضائية ، ووصفوا كاتبها بأنه أبرع كتاب عصره ومدحوا أسلوبه لأنه كان اكثر الأساليب سحراً وعذوبة » .

ومع ما حقق لوسياس من نجاح باهر ، كان في أثينة من هو أخطب منه ومن كل خطيب آخر ، ذلكم هو ديموسثنيس (٣٨٤ ـ ٣٢٢ ق . م) .

نشأ ديموسثنيس[٩] محباً للخطابة ، مطلعاً على نماذجها ، معجباً بالبارزين فيها ، ساعياً الى تعلمها قاصداً أساتذتها للأخذ عنهم . . . وصار محامياً يزاول كتابة الخطب لموكليه فنجح نجاحاً كبيراً ونال شهرة بعيدة المدى فحدثته نفسه بالعمل السياسي وبالخطابة السياسية فراح يعد العدة ويتدرب ويستعد للمواقف الكبيرة في مواجهة الجماهير ومجابهة الحكام وتقدم فنجح اكثر وأكثر وقد أضفت عليه وطنيته وجرأته وصراحته قوة على قوة ومجداً الى مجد وبلغ بذلك ما لم يبلغه خطيب يوناني .

كان يرى ويسمع الناس يتحدثون ويخطبون عن خطر الفرس على أثينة ويرون وجوب السير نحوهم ؛ وكان في هذا الناس من يرى في فيليب ـ ملك مقدونيا ـ معيناً لأثينة مخلصاً لها مما كانت تتخبط فيه من ضعف وهوان ، ولكنه ـ أي ديمسثنيس ـ رأى رأياً آخر هو

أن محاربة الفرس غير مجدية وقد تكون القاضية على أثينا ، وأن الخطر الحقيقي هو هذا الذي يهددها من جانب ملك مقدونيا ، ذلكم الملك المخادع الـذي يظهـر وكأنـه محـب لأثينا ، حريص على مجدها ، ولكنه يضمر لها الشر ويبغي الاستيلاء ، وانه من الخبث بحيث يخفى أمره على كثيرين فيحسبون الظاهر باطنـاً . . . ومـن هنـا أعلن ديمستنيس الحرب شعواء على فيليب وعدى عدو أثينة الأول وقد جاهـر في رأيه هذا بخطبـة زادت ورفعت من صيته ، ألقاها في « الجمعية العمومية » واشتهـرت باسـم خطبـة « اللجـان البحرية » وقد دعا فيها الى تقوية الأسطول البحري استعداداً لرد أي هجوم يقوم به الملك المقدوني .

لقد وجه جل همه في سبيل مناصبة فيليب العداء وفضح نياته المبيتة والرد على من ينتصر له ويثق به أعن حسن نية كان ذلك أم عن « عمالة » ، وعرفت خطبه التي ألقاها بهذا الشأن «بالفيلبيات» ، وصار بها وبالتضحية التي كان يؤديها والمواقف الحرجة التي يقفها والأموال التي ينفقها زعيم بلاده ورمز عزتها .

ولدى قيام ديمستنيس بمكرمة لأثينا اقترح الأثيني كتسيفون Ctesiphon سنـة ٣٣٠ منح ديمستنيس تاجاً ذهبياً ؛ ولكن الاقتراح لم يرق للمنتصرين لفليب من دعاتـه في أثينا ، ومن أولئك الخطيب المعدود ايسخينيس (ايشين) Echine فألقى خطبة يجرد فيها ديمستنيس من مجده وحقه ويتهم كتسيفون بأنه يتقدم برأي مخالف للقانون ، فكان موقف ايسخينس هذا وما ينطوي عليه من باطل وخيانة و« عمالـة » . . . حافزاً للخطيب الوطني الكبير الى ان يلقي خطبة رائعة يبرىء بها ساحة كتسيفون ويدمغ خصمه ويدينـه ، سارت مسير الأمثال وعرفت « بخطبة من اجل كتسيفون عن التاج » ، « وتعتبر هذه الخطبة من أروع مؤلفات ديموستنيس ، بلغ فيها أقصى درجات السمو في البلاغة والفصاحة واستحق عليها ثناء النقاد وعلماء البيان جميعاً . . . ومما زاد في جمال هذه الخطبة ان الخطيب عرض بمنتهى الأمانة والوضوح سياسته ضد مقدونيا . . . »

بلغ ديموستنيس في أثينا منزلة باذخة، ومن الزعامة درجة باسقة،وكانت خطبه السياسية العامل الأول في قوته ومجده لأنها « تفيض وطنية وتمتلي حماساً ، وكانت فصاحته من الطراز الأول ترجمت عن إحساساته المتأججة وعواطفه القوية ، وكانت خطبـه تمتـاز بالطابع العملي والحيوية التامة . ولـم يكن ديمـوستنيس يعتمـد على الألفـاظ المنمقـة او العبارات الرنانة للتأثير في نفوس سامعيه ولكن خطبه كانت تستمد قوتها من آرائه السديدة

وأفكاره الصائبة ، وتؤثر في الناس بما تعبر عنه من إيمان بالمبادىء التي يعتنقها ديموسثنيس وإخلاص للسياسة التي يدافع عنها . وامتازت خطبه أيضاً بلغتها الأتيكية النقية التي لم تحتوعلى الفاظ بالية او صور شاعرية او كلمات غير مألوفة ، ولكن الخطيب كان يختارها من بين الكلمات المألوفة سواء أكانت أدبية راقية أم شائعة وكان يستعمل الاستعارات الجريئة ويلجأ الى الصور الفاتنة والتشبيهات الدقيقة لتزيد من قوة اسلوبه وتكسبه حيوية وحماسا . وكان لا يتقيد في تركيب عباراته بأي قيد ولا يفكر في صياغتها في قالب معين فهي تارة قصيرة عنيفة ، وتارة طويلة هادئة . وكان ديموسثنيس يحب التنوع ولا يلتزم القواعد الأولية لذا قيل عنه « إنه لم يتبع إلا قاعدة واحدة وهي انه لم يخضع قطّ لأية قاعدة » . وفي الموضوع أيضاً كان لا يتقيد إلاّ بالمنطق السليم ولا يعتمد إلاّ على الحجة القوية ليقنع المستمعين ، وكان لا يمل من تكرار الفكرة وترديدها حتى تتغلغل في نفوس الحاضرين . وكان يتفنن في عرض الرأي في صور مختلفة : يعرضه مرة في شكل سؤال يحتاج الى تفكير ، ويقدمه مرة اخرى في صورة حوار يخاطب السامعين فيه ويشركهم معه ، ومرة يقوي رأيه بذكر حديث قصير يحتوي على بعض الحقائق التاريخية والمقارنات المثيرة أو بتصوير أعدائه تصويراً دقيقاً (ايسخنيس ، فيليب) . وكان ديموسثنيس يختلف عن الخطباء الآخرين فيبدأ الخطبة بمقدمة موجزة سريعة يستولي بها على انتباه السامعين ثم يعرض العناصر الأساسية لموضوعه ويسرد الأفكار الرئيسية بوضوح ، ولكنه كان يحب الاشارة الى نهاية الخطبة ويذكرها من وقت لآخر ويرددها على مسامع الحاضرين قبل شرح التفاصيل ، ولذلك كان يخرج عن الترتيب التقليدي لأجزاء الخطبة الذي كان يتبعه غيره من الخطباء (المقدمة ثم الموضوع ويتضمن سرد الوقائع والاقتراحات والأدلة ثم الخاتمة) لأن ديموسثنيس لم يكن مثلهم يحب المظهر الخارجي او الزخرف العرضي ، بل كان لا يتقيد بأي شيء من ذلك ما دام قد أطمأن الى التأثير على سامعيه وإقناعهم بما يريد . . .

لم يشتهر ديموسثنيس بروعة إنتاجه فحسب بل بخصوبته أيضاً . فقد وصلتنا تحت اسمه في المخطوطات القديمة احدى وستون خطبة وست رسالات وأربع وخمسون قصيدة ، ومع ان النقاد المحدثين تشككوا في نسبة الرسالات والقصائد وبعض الخطب اليه ، فانهم أجمعوا على انه الف أربعين خطبة . . . اما خطبه السياسية فأشهرها خطبته « عن اللجان البحرية » (٣٥٤ ق . م) والفيلبيات الأربع (٣٥١ - ٣٤١ ق . م) والأولونثيات الثلاث (٣٤٩ - ٣٤٨ ق . م) وخطبته « عن التاج » (٣٣٠ ق . م)

لم يكتف الدارسون بأن جعلوه خطيب أثينة الأول حتى عدوه خطيب العالم الأول في كل زمان ومكان[10] ، وإذا سبق حكمهم هذا « ربما » وما أشبه فلا يعني ذلك شيئاً وإنما هو باب عام من الاحتياط في أبعد تقدير .

ولا غرو أن كان ديموسثنيس ثقيلاً جداً على أعدائه المتسلطين الحاكمين الكبار ، ورهيباً ومخيفاً وخطراً يعدل جيوشاً جرارة باسلة . ويكفي ان يحسب الأسكندر المقدوني ، وهو من هو ، حسابه . . .

كان ديموسثنيس أكبر خطباء أثينة ، ولم يكن الوحيد ، أو الأول ، ولم يكن عصره الأول او الوحيد في تاريخ أثينة . فقد سبقه ـ كما رأينا ـ خلال القرن الرابع الذي عاش فيه أو الخامس كثيرون نالوا من الشهرة الكثير وحققوا للفن الكثير . . . وقد نشأ ديموسثنيس تلميذاً لهم ، وكان ايزوكرات من أساتذته المباشرين .

وتشعبت الخطابة على الحاجات التي يستدعيها مجتمع لا يستغني عنها في الحرب والسلم ، في السياسة والقضاء . . . ، انها ضرورة من ضرورات الحياة ، واذا كان الأمر كذلك توطدت فيها تجارب وصارت لها تقاليد وثار حولها نقاش وتألفت لها أصول وألفت فيها كتب . . . ودعت الحاجات اليها ـ بمعنى أدق ـ الى تعلمها وتعليمها والى تخصص أناس بالقيام بهذه المهمة على وجه التميز والمهنة ، وهذا الذي حدث ، وحدث مبكراً . وأشهر ما عرف التاريخ من المعلمين : السفسطائيون[11] ، وهم فئة من المثقفين المفكرين يقيمون في أثينة او يتجولون في البلاد يعلمون الخطابة والفلسفة لقاء أجر وبرعوا في ذلك براعة كبيرة ونجحوا نجاحاً باهراً وأذكوا جذوة الخطابة في البلاد ، ولم يكونوا يعلمونها للقضاء فقط وإنما لأي موقف سياسي أو فكري يقع فيه الانسان ويستعين للغلبة فيه بجمال الصورة اللغوية التي يعبر بها عن موقفه ويهاجم مواقف الآخرين .

هذا الى انهم انفسهم كانوا خطباء بارزين لهم في الخطابة خبرة وعلم يستغلونهما على أروع ما يكون لدى الدفاع عن آرائهم والهجوم على آراء مخالفيهم . فلقد اقترنت حركتهم بآراء ومبادىء تستثير النقاش لدرجة العداء الشديد ، وكانت آراؤ هم عنيفة وكانوا ـ هم ـ جريئين في تسفيه الآراء السائدة التي يحملها كبار الفلاسفة ويعتنقها المجتمع ويألفها فهم ـ في جملة هذه الآراء ـ يرون الانسان قطباً لكل شيء ، وأن النافع هو الغاية من كل شيء ، وأثاروا الشك وجروا فيه الى الالحاد وفسروا الظواهر تفسيراً عقلانياً ونادوا بالنسبية في

المسائل الاخلاقية والاجتماعية حتى يمكن القول في مجموع آرائهم انهم يفهمون الطبيعة فهماً مادياً[١٢] » وكان اعضاء هذه الجماعة - بروتوغوراس وهيبياس وبروديقوس وانتيفون - أول الموسوعيين ومجسدي الفكر المستنير في عصرهم . . . »[١٣] وقد أعانهم على ذلك ما كانت تتمتع به البلاد من حرية الرأي .

ولم تصل إلينا آراؤهم مباشرة عنهم وعن مؤلفاتهم ليكون الحكم عليهم علمياً ، ولم تصل الينا خطبهم . . . والقواعد التي قرروها والكتب التي ألّفوها في علم الخطابة وتعليمها . . . ومع هذا ، وخلال ما رواه عنهم التاريخ وناقشه الفلاسفة لا يسع الباحث في الفلسفة ان يهملهم ولا يسع الباحث في الخطابة وتعليمها ان يتناساهم .

سادت السفسطائية في القرن الخامس قبل الميلاد واطرد نموها ونفوذها في القرن الرابع (ق . م) ومن أقدمهم بروتوجوراس (٤٨٠ - ٤١٠) ،«كان يعلم النجاح في السياسة . . . اخرج كتاباً في الآلهة استهله بهذه العبارة : أما الآلهة فلا استطيع ان اجزم بوجودهم . . . » [١٤] وعلا منهم - على وجه الخصوص جورجياس (٤٨٣ - ٣٨٥) فبرز فيلسوفاً جمع الى نسبية بروتاجوراس اللاأدريه العقلانية واشتد في نقاشه ومنح الخطابة سلطاناً كبيراً للنجاح واشتغل في تعليم قواعدها وقواعد الالقاء فيها ، وارتفع خطيباً كبيراً لا يجارى ، يستغل اللغة اقصى حدود الاستغلال لكسب القضية التي يلتزمها حتى لو كانت باطلاً أو من الباطل في مكان ، « وأهم خصائص جورجياس ، كما يصورها أفلاطون في محاوراته ، عنايته بصياغة العبارة واختيار اللفظ واستعمال الكلمات الشعرية ، ويظهر ان جورجياس وجه اهتماماً كبيراً الى تنميق الأسلوب وزخرفته ، وبالغ في الصنعة الى درجة انه كان يبذل مجهوداً ضخماً ليلتزم قافية معينة ونغمة خاصة . . . ولقد ذهب جورجياس الى ابعد حد في تقليد الشعراء فكتب نثراً منظوماً باللهجة الآتيكية واستعمل لغة غير لغة الكلام ، لغة تتكون من كلمات مبتكرة من شأنها ان تجعل الأسلوب فخماً رناناً . . . »[١٥] وقد كان له - رغم مؤاخذات عليه « فضله في الإعلاء من شأن النثر اليوناني وصقله وجعله أداة مرنة تصلح للتعبير عن المعاني المختلفة »[١٦] .

لقد حقق السفسطائيون مكاناً عالياً في تاريخ الخطابة نظرياً وعملياً ، قولاً وفعلاً ، وقد رأوها وسيلة مهمة في تكوين المواطن ، بل إنها - فيما رُوي عنهم - اهم من الحقيقة نفسها في التأثير وبلوغ الهدف بل انها وسيلة كافية للنجاح في القضية المدافع عنها ، خيرّة كانت تلك القضية ام شريرة .[١٧] .

وتبع السفسطائية خلق كثير ولا سيما الشباب فهز مركزهم الفلاسفة الكبار ودفعهم الى التفكير في شأنهم وشأن الخطابة لديهم . وأدى سخطهم عليهم وبرمهم بهم الى سخط على الخطابة نفسها واتضح ذلك جلياً في موقف سقراط (٤٦٨-٣٩٩/٤٠٠ ق.م) وتلميذه افلاطون (٤٢٨-٣٤٧ق.م) ووصل الينا شيء منه فيما نقل التلميذ عن استاذه وما كتبه التلميذ نفسه في الرد على « بروتاجوراس » و« جورجياس » . لقد قل - لديهما - شأن الخطابة كثيراً بل إنها جُردت من فضائلها التي لها وغدت وسيلة للاخفاق وعاملاً مشجعاً على الكذب وسبباً للدفاع عن الباطل وتمويه الحقيقة[١٨] ، ولم يقبلوا منها الا القليل القليل بأغلظ الشروط . كأن الفيلسوفين الكبيرين حصرا نظرهما - أكثر ما حصراه - في زاوية السفسطائيين وخطر هؤلاء السفسطائيين على أفكارهما . ولم ينظرا الى الخطابة نفسها في جوهرها وما يمكن ان تؤديه - أو أدته - من خدمة للحق والوطن والدفاع عن الضعيف والتزام قضية الشعب ، وكان مناسباً أن ينظرا - كذلك - إلى من زاول الخطابة بنجاح من كبار الخطباء حولهم ، ولو فعلا ذلك لغيرا من رأيهما ونوعا من أمثلتهما أو لاعتدلا في أقل تقدير .

لابد - إذن - من الانتظار قليلاً ، ويمر خلال الانتظار وقت تنضج فيه أمور بين زيادة ونقصان ، وقوة وضعف ، ويتقدم في مدارج « الحكمة » رجلٌ يختلف مزاجاً وتكويناً عن جيل سبقه ، ويمتلك العقلية العلمية والنظرة الواقعية والخلق المنهجي ، ولا يقبل ما يصدر عن استاذه افلاطون باستسلام وخضوع ، وإنما يناقش ويدحض غالباً ويأتي بما يغاير أو بما يوازن النظرة ويكملها في الأقل . وقد جاء ذلك الحكيم وكان اسمه : أرسطو .

نظر أرسطو (٣٨٤ - ٣٢٢ ق . م) ملياً فيما سبقه من رأي في الخطابة واقتنع بأن المسألة أخطر مما تبدو عليه ، وأن الخطابة - هذه الظاهرة الأدبية الاجتماعية - جديرة بكتاب كامل في صناعتها (علمها او فنها) يحمل في عنوانه اسم هذه الصناعة Rhetorica (ريتوريكا او ريطوري كما قال العرب القدماء فيما بعد) .

وصل الينا هذا الكتاب ووثقه المحققون ودرسه الدارسون وترجمه المترجمون وحاول العلماء تحديد زمن تأليفه فقال قائل منهم انه حوالي عام ٣٣٠ ق . م وقال قائل انه بين ٣٣٣ - ٣٢٩ ق . م ، ألفه أرسطو في أثينة لدى عودته الأخيرة - بعد وفاة الاسكندر - والاتفاق على انه من مؤلفاته المتأخرة في حياته ، وهو الأول من نوعه في تأصيل علم الخطابة ودراسته حسب خطة واسعة متينة تتوزع عليها المادة ، وتدرس كل مادة في أناة

وتحليل دقيق ضمن منظور عام للخطابة نفسها في دلالتها الخيرة ووجودها الحسن مناقشاً الأراء السابقة التي هي حاضرة في ذهنه مستفيداً منها وكأن وجوده يأتي تتمة او نتيجة طبيعية لوجودها .

يتألف الكتاب ـ كما يقول الأوروبيون من ثلاثة كتب (او ثلاث مقالات كما قال العرب أي ثلاثة اقسام او اجزاء) . جاء في الأول[١٩] :

« الخطابة متصلة بالجدل ،وكلاهما يعنى بأمور يمكن معرفتها من غير التجاء الى علم بعينه ، لأنها أمور يمارسها كل الناس . . .

الخطابة نافعة ومفيدة : أولاً لأن الحق والعدل يؤثران في الباطل والظلم . . . و . . . يكون من غير المعقول بل من سخرية الإنسان بنفسه أن يستحي من الاستعانة بجوارحه وأن يحرم الكلام ، تلك الخاصية التي تميزه ،أكثر مما تميز بقية جوارحه عن غيره من المخلوقات . . . وإذا اعترض معترض بأن الالتجاء الى القوة الكلامية بغير حق يؤدي الى الايذاء ، قيل إن هذا الايراد يرد . . . على كل ما هو خيرٌ ومفيد .

لقد استبان من ذلك أن الخطابة لا تنتمي الى نوع بذاته ، ولكنها تسلك مسلك الجدل في انها تنظر في المتقابلات على السواء . والآن وقد اتضحت منفعتها ، فمهمتها ليست في الإقناع الضروري بقدر ما هي في كشف المقنعات وما يحتمل ان تكون عليه الأمور بالقياس الى كل مسألة من المسائل وإن لم يقع بها إقناع .

الخطابة هي القدرة على النظر في كل ما يوصل الى الاقناع في أية مسألة من المسائل .

الأدلة التي تقوم عليها الخطبة ثلاثة : ما يتصل بأخلاق الخطيب نفسه ، وما يتصل باستعداد السامعين ، وما يتصل بالخطبة نفسها . . . وليس صحيحاً أن نقول بقالة هؤلاء الذين كتبوا في الخطابة من ان أمانة الخطيب ونزاهته لا دخل لها في الإقناع ، فنحن نقرر ـ على عكس ما يقولون ـ أنّ للصفات الخلقية التي يمتاز بها الكلام أكبر الأثر في قوة الإقناع . . .

الأنواع الخطابية ثلاثة ، لأن صنوف المستمعين ثلاثة ، ولأن العناصر المكونة لكل خطبة ثلاثة ، والعناصر الثلاثة هي : الخطيب ، الموضوع ، السامع ، والغاية في الخطابة تتعلق بعنصرها الأخير أي السامع . والسامع إما أن يكون قاضياً وإما مستمعاً عادياً ،

كذلك القاضي ، إما ان يقضي فيما يتعلق بالماضي أو فيما يتعلق بالمستقبل ، فمن يقضي في مسائل ماضية هو القاضي ، ومن يقضي للمستقبل هو عضو المجامع العامة مثل L'Assemplée ، ومن يحكم على مقدرة الخطيب هو المستمع العادي .

فهناك أنواع ثلاثة للخطابة بطبيعة الحال : الخطابة الاستشارية (الحملية) والخطابة القضائية ، والخطابة الاستدلالية أي خطابة المدح والذم .

فالخطابة الاستشارية يتوجه فيها الخطيب الى السامعين بالنصيحة والتحذير ، ويلاحظ دائماً أن هؤلاء الذين يتقدمون برأي لمنفعة خاصة أو الذين يخطبون الجماعات في فكرة عامة لا يخرجون عن هذين الأمرين (النصيحة والتحذير) . والخطبة القضائية تتوجه إما الى الاتهام وإما الى الدفاع ومهمة المتقاضين لا تخرج بالضرورة عن القيام بواجب من هذين . أما النوع الثالث (الاستدلالي) فانه يتوجه إما الى المدح وإما الى الذم .

ولكل نوع خطابي زمنه ، فالمستقبل هو ما يرمي اليه الناصح المشير . . . وللمستقبل تكون النصيحة ، ومن المستقبل يكون التحذير . والماضي يتوجه اليه المدافع (المترافع في القضية) فالاتهام يكون بعمل قد وقع ، والدفاع يكون عن أمر قد حصل . أما الخطابة الاستدلالية فانها تتصل أساساً بالزمن الحاضر ، فالخطباء يمدحون ويذمون حوادث ماثلة أمامهم ، وهذا لا يمنع أننا كثيراً ما نلجأ الى الماضي نستمده الدليل او الى المستقبل لنفترض وقوعه . . . »

ويمضي يتحدث في دقة العالم وذهن الفيلسوف عن الأنواع الثلاثة وينال الخطابة القضائية النصيب الأوفى ثم تليها الخطابة الاستشارية . . . وفيها من الفوائد القانونية والسياسية والاجتماعية مالا يستغني عنه المختصون اليوم في هذه الأبواب[١٩] .

ويكسر الكتاب الثاني على مختلف العواطف : الغضب ، الهدوء والصداقة والعداوة والخوف والاعتراف ، الخجل واللطف والرحمة والسخط والغبط والتيه . . . يعالجها في عمومها ثم ينثني الى خصوصها في أخلاق الناس وصلتها باختلاف أعمارهم وحظهم من حسن الميلاد والقوة والثراء .

ويتضمن الكتاب الثاني ، بعد ذلك ، ابتداء من الفصل الثامن عشر الحجج التي سيناقش بها الخطيب ، أنواعها ، صيغتي الإقناع بالحكاية (القصة) والمثل . . . والتحذير من خطأين يمكن الوقوع فيهما وهما : المبالغة والإطناب

ويعلن في نهاية الكتاب عن أهم مواد الكتاب الثالث : « الاسلوب » ، وأجزاء الخطبة . فلا يكفي أن نعرف ماذا نقول ؛ وإنما يجب أن نعرف كذلك أن نقول ذلك في الطريق الصحيح . ويقتضي ـ هذا ـ الكلام في لغة النثر ـ المميزة عن لغة الشعر ـ والايقاع والتشبيه والاستعارة والمثل والإطناب والتضاد . . . ويتناسب الأسلوب مع عواطف السامعين وأخلاق المتكلم وطبيعة الموضوع ؛ واللياقة مطلوبة في الأحوال كلها . هذا إلى أن الأساليب تتنوع خصوصاً باختلاف نوع الخطابة بين الأنواع الثلاثة ، ولكل نوع اسلوب بصفات خاصة .

ويتحدث ابتداء من الفصل الثالث عشر عن نظام الخطبة في أجزائها الأساسية والفرعية ، فهي تتألف من قسمين رئيسين هما القضية (وجهة النظر) والبرهان عليها ، يضاف اليهما المقدمة والخاتمة .

وتتصل بالخطيب وعوامل تأثيره واجتذاب السامعين صيغة السؤ ال والقدر المناسب من الحركات والإشارات .

لقد حظي الاسلوب بمكان بارز من الكتاب الثالث ، ولهذا أهميته البالغة في « النقد الأدبي » والبلاغة قديماً وحديثاً ، يضاف اليه القليل مما ورد من مادته في كتاب « فن الشعر »[٢٠] .

وكانت الأمور تجري في غير مصلحة أثينة ، ففي الربع الأخير من القرن الرابع ق . م ، لم يعد لها ذلك المجد الذي تمتعت به من قبل ، لقد ذهب سلطانها السياسي ولم تسلم منه على استقلالها ، فهي تابعة للملك المقدوني فيليب ثم لابنه الإسكندر الواسع المطامع . وقد بنى هذاالملك الشاب مدينة الإسكندرية بمصر سنة ٣٣١ ق . م ، وشرعت تسعى الى ان تكون مركزاً مهماً من مراكز الحركة العلمية تنافس اثينا وترث من مجدها وتجتذب علماءها ، وقد صارت فعلاً فاستقطبت جزءاً كبيراً من الحياة العلمية في عهد البطالمة ـ خلفاء الاسكندرPtolémées ٣٢٣ ـ ١٨٠ ق . م

وقد بقي لأثينة ـ مع هذا ـ بقية ذات بال في الفكر والأدب . . . وهي لم تخل من خطباء ولكنهم ساكتون لائذون ـ إزاء جبروت الإسكندر ـ بالصمت أو الفرار . وعندما مات الإسكندر سنة ٣٢٣ ق . م جاء خليفته ـ فيما يروى ـ يفاوض أثينا على ديموسثنيس . ولم يكن الأمر ليخفى على ديموسثنيس وفضل ان يتناول السم بيده على ان يذهب ذليلاً بيد

اعداء الوطن الألداء .

كان ذلك عام ٣٢٢ ق . م ،

وهو العام الذي مات فيه أرسطو ،

ومعنى هذا ان أثينة فقدت في عام واحد أعظم خطبائها وأعظم مؤلفيها في فن الخطابة .

وصحيح أنها ظلت تحتفظ بسلطان معنوي ولكنه ليس من وزن سلطانها السابق ، وهي تفيض به على الناس هنا وهناك ، على من يفد اليها ويتعلم في مدارسها وعلى يد أساتذتها ، ومع من يخرج منها . . .

ولم تستطع الإسكندرية ان تعوض عنها أو ان تحل محلها في ميدان الابداع والابتكار لأنها مدينة تعليم وتحقيق وشرح وتعليق . . .

* * *

ثم تعلو سطوة روما في التاريخ وتخرج عن حدودها ، وتزحف . . . وتزحف في أواسط القرن الثاني ق . م (١٤٦ ق . م) نحو اليونان ثم نحو المدينة الخالدة فتحتلها . . .

ولكن الرومان إذ يستعمرونها عسكرياً وإدارياً ، يخضعون لها حضارياً وأدبياً ، يتأثرون بها فيطامنون من خشونتهم وغطرستهم ، ويدرس ابناؤهم على يد الباقين من أبنائها ، ويحتفون بالماضين : يعجبون بهم ويقلدونهم ويعلون ذكرهم .

ولم يكن أمر روما وما عليه حكمها من جبروت وشعبها من طاعة ليسمح كثيراً بالتطور ، وكان لا بد من دخول أثينة في حياتها وأن يعلم شعبها في هذه البلدة من امر الحق ما لم يكن يعلمه . . . لكي تتغير حضارتها ويشرع العامة يطالبون الخاصة بالحرية والديمقراطية . . . ومن ثم تجد الخطابة لها منفذاً ، وقد شرعت تجده .

وكان في أصل نظام القضاء الروماني نفسه ما يهيىء فرصة مناسبة للخطابة ـ اذا توافرت دواعيها الاخرى ـ ذلك أن الرومان يسمحون للمحامين ان يتوكلوا عن المتقاضين ويلقوا الخطب نيابة عنهم أمام القضاة وبحضور جمع من الناس لهم الحق في شهود المحاكمة . . . وربما عرج محام ـ وهو يقصد الى إضعاف خصمه ـ الى نقطة حساسة في

حياة المحامي المقابل وربما اتهمه بما ليس فيه في موضـوع من الموضوعـات الـوطنية او الاجتماعية او الاخلاقية فيستثيره فيرد عليه بخطبة خاصة هي في أساسها خارج الموضوع .

وكل هذا تمهيد وإرهاص بميلاد خطيب روماني كبير يرتفع الى مصاف كبار خطباء العالم الا وهو شيشرون (١٠٦ ـ ٤٣ ق . م) .

درس شيشرون في روما ، وفي أثينة القانون والبلاغة والفلسفة والأدب ، وتدرب في روما على يد كبار المحامين والخطباء في زمانه ، وقال الشعر، إلا أن المحاماة غلبت عليه فتقدم في مضمارها .

ونجح ، وهو في السادسة والعشرين من عمره في قضية فيها نجاحاً باهراً كسب بها شهرة واسعة ، فقد دل على فصاحة ونباهة وجرأة يصعب أن تتوافـر في غـيره وفي مثـل الظرف الذي كان عليه ، وكان موكله بريئاً فعلاً ولكن الخصـم عنيد ذو صولـة وطـول ويكفي ان يكون من « موالي » الحاكم سيلاّ Sylla وأنه صادر أموال شخص من أعدائـه السياسيين واتهمـه بجريمـة قتـل أبيه ـ وكانـت هذه الخطبـة ، خطبـة روسيو أمـيرينو Pro Roscio Amerino ، وروسيو . . . هو الشخص المدافع عنه .

وقد خشي شيشرون بعده على نفسه من الخصم القوي اللدود الخبيث وكانت هذه الخشية أو هذا الحذر مع أسباب اخرى عاملاً دفعه الى هجر روما وقضاء سنتين اوثلاث في آسيا وبلاد اليونان زاد من دراسته الفلسفة في أثينة ومن دراسته البلاغة في جزيرة رودس...

وعاد الى روما وقد قارب الثلاثين متجهاً بتصميم نحو العمـل السياسي ، وشرع يتقدم واختيرمسؤولاً مالياً (أمين صندوق . . .) في صقلية فأبدى من المهارة والإخلاص والأمانة ما رفع من ذكره وحبّبه الى اهل الجزيرة ، وعرف فيه اهل هذه الجزيرة انـه الى جانب الحق ومع الضعيف والمضطهد . ولهذا فانهم حين وقعوا تحت ظلم فيرّوس Verrus الوالي الذي عينه عليهم الرومان ، ولج هذا الظالم في ظلمه وابتزازه . . . فكّروا بمقاضاته ولم يجدوا خيراً من شيشرون يتولى الدفاع عنهم في مثل هذه الدعوى الخطـرة ، فقبـل شيشرون الوكالة ، وأقام الدعوى وراح يعد الخـطة للموقف الحاد ، وحان الموعـد وشرع يهدر بفصاحة وحجة وثبات وحقق بالخطبـة الأولـى إسكـات محامي المتهـم ـ وهـو خطيب مشهور ـ والحكم على خصمه بالنفي . فزاده ذلك شهـرة الى شهـرة وصيتـاً الى صيت . ولعله لم يكن هو نفسه ينتظر ان تحسم المسألة في مثل هذه السرعة بدليل ان الخطة

التي رسمها كانت أوسع وأطول مما نفذ منها ، فقد رسمها لتكون على قسمين يتكون القسم الأول من خطبتين - وقد أعدهما - ويتكون القسم الثاني من خمس خطب لم ير مناسباً ان يضحّي بمكانها من الخطة حتى بعد النجاح ، لذا عمل على تحريرها فأتلف بذلك ما عرف بالفرنيات ، وقد وضعته هذه الفرنيّات في الصف الأول من خطباء زمانه ، وراح الناس يضعونه في الصف الأول من خطباء كل زمان .

ومضى يعلو في عالم المرافعات ويلمع في الخطب التي يلقيها في الجمعية العمومية شديداً عنيفاً وطنياً محباً للخير فتوطد مكانه في السياسة وشغل مناصب مهمة حتى اختير سنة ٦٤ ق . م قنصلاً - وهو من اعلى المناصب في الدولة .

وما كاد يمضي عليه عام في القنصلية حتى أضاف الى أعماله الباهرة عملاً سياسياً آخر رفع من مكانته وهيأ له فرصة لخطب سارت تدوي في البلاد باسم الكاتيلينات نسبة الى موقفه الحازم من كاتيلينا .

وكاتلينا هذا قائد روماني طامح له أعوان وأنصار سعى وإياهم لمؤامرة ضد النظام الجمهوري ؛ ويعود الفضل في كشف المؤامرة وقمعها الى شيشرون ، وقد أُدين كاتلينا فأعدم وأعدم المتآمرون معه ، وحاز شيشرون - بهذه المناسبة - لقب « أبي الوطن » .

والكاتلينات أربع خطب ، طلب شيشرون في الأولى منها أن يترك كاتلينا روما ؛ وتوجه في الثانية الى الشعب يؤكد فيها أن بعد كاتلينا لا يكفي ، ويجب تعرية المتآمرين الآخرين ؛ وبينً في الثالثة لمجلس الشيوخ أسماء هؤلاء المتآمرين ؛ وألقى الرابعة لمناسبة الحكم على المتآمرين .

ولا يمكن ان تمر منزلة كالمنزلة التي حظي بها شيشرون من حاقدين ، وكان من هؤلاء متنفذ اسمه كلوديوس ، راح يناور ويناور حتى نجح (سنة ٥٨ ق . م) في سن قانون يهدف الى نفي شيشرون ، فوجب على شيشرون ان يترك روما ، وقد تركها فعلاً . . . دون ان يطول غيابه ، فقد عاد منتصراً بعد سنة - أو سنتين - وتآلف مع الحكم الثلاثي ، وانضم في الصراع الدائر ضد كلوديوس ، حتى إذا قتل ميلون كلوديوس (سنة ٥٢ ق . م) تولى شيشرون الدفاع عن القاتل (ميلون) وألقى خطبة « من أجل ميلون » نجح بها في تبرئته .

وعندما جرت الحرب الأهلية بين الحاكمين : يوميه وقيصر التزم جانب يوميه حرصاً

في المحافظة على مثاله السياسي ضد النبلاء ؛ ولكن يوميه خسر المعركة وراح قيصر يستبد بالسلطة ، فترك شيشرون روما ، ولكن قيصر آمنه على العودة ، فعاد مبتعداً عن العمل السياسي منصرفاً الى التأليف (ما بين ٤٦ - ٤٤ ق . م) .

وفي ١٥/ ٣/ ٤٤ قتل بروتس قيصر آملا العودة الى السلطة ، فاستثار قتل قيصر أمل شيشرون في حرية جمهورية حقيقية . ولكن الذي حدث أن انطونيو سحق الثائرين وعمل على حصر السلطة بيده . ولم يقبل شيشرون المصالحة معه ومضى يناضل (ضده) في عنف وهو في كل ذلك يحرر الخطب الرنانة حتى بلغت أربع عشرة خطبة سماها الفيليبيات - على شرف ذكرى فيليبيات ديموسثنيس ضد فيليب المقدوني - وقد بلغ فيها حداً أعلى لمزاياه ، وكانت الخطبتان الأوليان اشهرها . القى الأولى في مجلس الشيوخ ليمنع أنطونيو من الحلول محل قيصر وقد عارضه بأوكتافيوس ، وحرر الثانية - دون ان يلقيها - وهي أشد الفليبيات عنفاً ، فعمقت الحقد في نفس انطونيو وأضمر قتل شيشرون . . . ومضى شيشرون يوالي الخطب غير عابىء أو متردد حتى طلب في الرابعة عشرة من مجلس الشيوخ إعلان الاحتفال بانتصار للجيش على انطونيو ، وأن يقام نصب على شرف الجند الذين كانوا عمال هذا الانتصار . . .

ولم تكن الرياح على ما يهوى الخطيب الكبير ، فقد اتفق مرشحه (أوكتافيوس) مع خصمه أنطونيو ، وتكون الحكم الثلاثي من انطونيو وأكتافيوس ولبيدس . . . وإذ بلغ الأمر هذا الحد أيقن شيشرون بأنه انتهى .

وها هوذا يسقط في ٧/ ١٢/ ٤٣ ق . م قتيلاً بيد جواسيس انطونيو .

وتذهب الرواية الى أن زوجة أنطونيو تقدمت الى جثمان شيشرون فأنفذت « إبرة . . . في لسانه إمعاناً منها في إسكات ذلك اللسان »[21] وأن انطونيو حزَّ رأسه وعلقه فوق المنبر الذي ألقى من فوقه العديد من خطبه .

مضى شيشرون وهو خطيب كبير ، اخطب الرومان ، وواحد من الطبقة الأولى لخطباء العالم في التاريخ .

ولم يكن شيشرون خطيباً فقط ، وإنما كان - فيما كان - الى ذلك - وقبل ذلك - عالماً ، فيلسوفاً ، أديباً . . . ترك مؤلفات قيمة كان يقوم بها عند ما تتهيأ له فرص الهدوء والابتعاد عن العمل السياسي . . . وألَّف كتاباً في « فن الخطابة » بعنوان « عن الخطيب »

De Oratore ، ألَّفه سنة ٥٥ ق . م على شكل حوار في مناظرة يشترك فيها سبعة متحدثين ، بينهم اثنان رئيسان هما : انطونيوس وكراسيوس .

يتألف الكتاب من ثلاثة كتب (أو مقالات) ، يحدد الكتاب الأول منها قواعد الفن الخطابي ، والشروط التي يجب ان يتوفر عليها الخطيب الجيد ، وطرائق تكوين هذا الخطيب ، ويوازن المؤلف في الكتابين الآخرين بين مفاهيم انطونيوس ومفاهيم كراسيوس فيما يتعلق بمضمون الخطبة وشكلها ، فكان انطونيوس من انصار الطريقة الفلسفية ، يدعم المحتوى المذهبي للخطبة ويرى أن تنضد الحجج في متانة وتقدم بعناية ؛ وكان كراسيوس على العكس منه ، ينتصر للبلاغة المحضة ، يهمه أن يقنع - ويغلب - ويصف أكثر من البحث عن الحقيقة ، ويرى ألا يباشر الخطيب جمهوره ما لم يقدم اليهم خطبة واضحة متسقة مع حركات مناسبة .

وكتاب « عن الخطيب » هذا احد سبعة كتب لشيشرون في موضوع « فن الخطابة » ، هو اهمها ؛ ومن الكتب السبعة الاخرى كتاب بعنوان «بروتوس» كتبه سنة ٤٦ ق . م يعرض فيه تاريخ فن الخطابة لدى الرومان ويتخذ موقفاً مضاداً للخطباء الشبان الذين يميلون نحو نثر « فارغ » ويرون خطابته مفخمة . وأوجد - لكي يدافع عن نفسه - حواراً بين بروتوس وأتيكوس وشيشرون نفسه . قسم فيه الخطابة الرومانية - تاريخياً - الى ثلاث مراحل ، آخرها مرحلة شيشرون ، وقد تضمنت دراسة عميقة للنماذج الاغريقية ، وقد عارض ليسياس - الأنموذج الذي يتعلق به قيصر - ديموسثنيس . انه كتاب معركة قلمية ومعاصرة ، وقد بقي أثمن كتاب نملكه عن الخطابة الرومانية .

وألّف في العام نفسه (٤٦ ق . م) « الخطيب » حدد فيه العناصر التي تولد التساوق (الهارموني) في الزمن الخطابي كما اكتشفها الاغريق . وقد بقي هذا الكتاب بحثاً نظرياً ، لم يكن شيشرون نفسه قد التزم بالقواعد التي اعلنها .

ومن الكتب السبعة كتاب ألَّفه سنة ٤٤ ق . م بعنوان « عن احسن نوع من الخطباء » .

يقدم شيشرون في كتبه السبعة عن « فن الخطابة » نصائح عملية ، تقرب أن تكون (وصفات) صالحة للحالات المحددة التي يمكن ان تعترض الخطيب الروماني ، وقد ملأ هذه الآثار بتجربته الخاصة . إنه يطالب بأن تقرن الموهبة الطبيعية وتكمل بالثقافة

العامة ؛ أما من ناحية الشكل فان شيشرون يخالف « الآسيويين » الذين لا يهتمون إلاّ بالزخرف واللمعان ؛ ويخالف « الأتيكيين » في جفافهم الشديد . إنه يدعو الى التناسب والاعتناء بالشكل والمضمون دون تطرف في احدهما على حساب الآخر . لقد تأمل شيشرون طويلاً في فنه وتوصل الى نتائج مهمة ضمنها كتبه السبعة هذه ، وله من خبرته وممارسته ما يغني أقواله ، ويغنيه عن الأخذ عن غيره . تقول : ألم يطلع على كتاب أرسطو ؟ ويقول الباحثون : بلى ، ولكنه لم يقتبس منه شيئاً ذا بال في مؤلفاته .

وينص الدارسون على ان خطب شيشرون (السياسية والقضائية) بلغت المئة والعشرين ، وصل الينا منها نصفها ، منها سبع وعشرون مرافعة قضائية ، لم تصل كما حررها اول مرة ، لأن هناك من الأدلة ما يبرهن على ان الخطيب اعاد النظر فيها وعدل وبدل لدى اوقات فراغه ـ وكان شيشرون يتقاضى عليها أموالاً طائلة جعلته ثرياً كبيراً .

كان قديراً على المحاجة ، عارفاً قدر خطة بسيطة في خطوطها العريضة ، معقدة ، دقيقة في تفصيلاتها باسلوب متنوع حي .

وإذا كانت خطبه السياسية لا تعرب عن سياسي لبق جداً ، فانها ـ على العكس من ذلك ـ تبرز الفنان قديراً على المستوى الذي برز عليه في خطب المرافعات ، وأنه أكبر من مخاطر المواقف الرهيبة ، وقد بلغ أقصى مزاياه في « الفيليبيات » آخر أعماله .

وقد خلف ـ غير مؤلفاته ـ عدداً ضخماً من الرسائل مهماً جداً في بابه وقيماً من الوجهة الأدبية .

منح شيشرون أمته جزءاً كريماً مما لم يكن لها من المجد الأدبي ، إنه اكبر خطباء الرومان وآخر من يعتد بهم في تاريخ روما .

لقد سارت الأمور بعده في غير مصلحة الخطابة . ولم يكن في البلاد من يجرؤ على إطلاق لسانه في الأوضاع المتدهورة والصراع الرخيص الذي يشتبك فيه الحاكمون لمطامع شخصية ومكاسب في السلطة الكبرى والنفوذ الأوسع . واشتد الصراع واشتد بين أنطونيو وأكتافيوس الى أن انتصر اكتافيوس انتصاراً ساحقاً سنة ٣١ ق . م في معركة اكتيوم وأعلن نفسه امبراطوراً باسم اغسطس .

أضعف قيام الامبراطورية شأن الخطابة ، وغيرَّ من نهج ما تبقى منها ، لقد خُنقت

الخطابة السياسية بتعطيل الجمعيات الشعبية ومشاورات مجلس الأعيان.وصرف معلمو الخطابة جهودهم في مسائل تافهة من التدريب المدرسي، يطغى عليها الإطناب والصناعة اللفظية .

وأبرز الأعلام الذين يذكرهم القرن الأول للميلاد هو كنتليان[٢٢] (٣٥/ ٤٠ - ٩٦ م) أسباني ولد في اسبانيا وهاجر الى روما يدرس على النحاة والبلاغيين حتى برع فيهما ، ولمع محامياً كبيراً واستاذاً فذاً للبلاغة اللاتينية ، وظل على ذلك الى أن اعتزل (عام ٩٠) لينصرف للدراسة وتأليف كتابه الرئيسي : « النظام الخطابي »

قسم كنتليان كتابه في فن الخطابة الى اثني عشر كتاباً ضمنها خلاصة دروسه عالج في الكتابين الأول والثاني تعليم الخطابة والتربية عليها وضمنهما عديداً من النصائح ، وعالج في الكتاب الثالث الأنواع المختلفة للخطابة ، وفي الكتب الأربعة التالية له ، الأقسام المختلفة للخطبة ، وخصص الكتابين الثامن والتاسع لبيان الأهداف الفنية لكل خطبة ، واستعرض في الكتابين العاشر والحادي عشر المزايا التقنية التي يجب ان يمتلكها الخطيب الناجح ، وعدد (في العاشر) اعلام الأدب الاغريقي واللاتيني وأصدر فيهم أحكاماً تؤلف قطعاً ممتازة من النقد الأدبي . ودرس في الكتاب الثاني عشر المزايا الأخلاقية والطبيعية والمكتسبة التي يجب على خطيب المستقبل ان يمتلكها .

يدل الكتاب على علم واسع جداً وخبرة طويلة لمؤلف أمضى عشرين عاماً في تدريس المادة التي يؤلف فيها ، وثلاث - أو أربع - سنوات في تأليف كتابه . فجاء كتاباً تعليمياً بمعنى الكلمة

وقد حمل المؤلف في كتابه على الذوق الفاسد لعصره ودعا للرجوع الى الخطباء القدماء وأعلن عن عظائم الخطابة الشيشرونية ولكن محاولته ذهبت دون جدوى ولم تجد من يتحمس لها ويأخذ بها .

ولكنتليان كتاب آخر بعنوان « أسباب فساد الخطابة » - لم يصل الينا .

ومضى الفساد يزداد ، وعرف القرنان الثاني والثالث للميلاد موجة من خطب المديح تزجي الثناء في خضوع وتذلل (وان كان ذلك يجري في لغة نقية كما في مديح تراجان الذي عمله بلن . . .) .

لم يعد للخطابة مجد . . .

* * *

وشرعت المسيحية - خلال ذلك - تدخل بلاد الرومان وصار لدعاتها خطب دينية لم تثبت وجودها أول الأمر ولم يعرف كيانها حتى اذا حصلت الكنيسة على حريتها (سنة ٣١٣) في عهد الامبراطور قسطنطين وصارت المسيحية الدين الرسمي للدولة برز خطباؤ ها وزادوا في الأنواع التي عرفتها أوروبا في الخطابة نوعاً جديداً متميزاً هو الخطابة الدينية ، برز فيه كثيرون ، من البارزين من القديسين فيه انبروار وأوغسطين وسواهما إلا أن أشهر القديسين قاطبة هو كرستوماس . انها خطب المنابر في الوعظ والإرشاد والتبشير والتعليم والأمر والنهي . . . وبث العقيدة أو تثبيتها في قلوب الناس .

ولم يدم هذا فقد اجتاح « البرابرةُ » روما ما بين القرن الرابع والثامن ولم يبق مكان كبير للوعظ ، وتشرد الوعاظ في أوروبا يدعون أهلها الى الإيمان ، ولكن خطبهم اخذت طابع السذاجة وتبنت اللغات العامية لأنهم يوجهونها الى العامة ارتجالاً . وربما مرت ظروف خاصة تزيد من الحماسة والحدة كما حصل لدى الحروب الصليبية في القرن التاسع - الثالث عشر ، ولدى حملة محاربة البدع التي وقعت في هذا القرن الأخير ، ولكن تلك الحماسة كانت محدودة الى جوار المواعظ الكثيرة الأخرى وقد غلب عليها ما ليس منها كالتاريخ والقصص والنوادر واللعب البلاغي (اللفظي) .

فإذا هي خليط لا قيمة أدبية له . ولم تكن الخطب التي تلقى باللغة اللاتينية على أناس لا يعرفون اللغة بأوفر حظاً من الوجهة الأدبية[٢٣] .

وحل عصر النهضة لينقذ الأمر شيئاً ويجعل من اللغات المحلية لغات حقيقية للحياة والأدب ، فتقدمت لغة الوعظ ، وشهدت إسبانيا أكثر من غيرها هذا التحسن ، واستدعت حركة الاصلاح الديني نهضة خاصة بالفن الخطابي انبثقت عن أعلام يذكر منهم لوثر وكالفن .

وهكذا تقدمت لغة الوعظ في البلدان الأوروبية خلال القرنين الرابع عشر والخامس عشر ثم السادس عشر[٢٤] .

حتى إذا جاء القرن السابع عشر[٢٥] ارتفعت القيمة الأدبية للخطابة الدينية ، وصار في الناس من يسعى الى الاستماع لما فيها من أداء محبب ، وبلغ الوعاظ منزلة الأدباء الذين

تعتز بهم اللغة ويضمهم تاريخ الأدب ، ومن اشهر من يذكر في هذا الباب من الأدب الفرنسي بوسوهBossuet الذي منح أنواعاً من الخطابة الدينية حدودها المميزة وهذه هي : الموعظة ، الرثاء ، المديح .

لقد احتلت الخطابة الدينية الساحة خلال قرون عديدة ، حتى إذا تقدمنا في القرن الثامن عشر وجسنا خلاله لمحنا تغيراً في الحال وصار اللمح تصريحاً ، فهذا عصر التنوير ، وعصر التحرر العقلي لدرجة الالحاد ، وقد استيقظت فيه السياسة ممثلة بيقظة الشعب والطبقة المتوسطة والمطالبة بالحقوق وإجبار الحاكمين والمستغلين على التنازل والاعتراف بالطبقة الجديدة الطالعة .

وكان في مقدمة هذه الحركات ما حدث في انكلترة من ثورة ومن قيام البرلمان وما أدّى هذا البرلمان اليه من خطب وتألق فيه من خطباء اشتهر منهم وليم بت وبنيامين دزريلي . . .

وتقوم في فرنسا الثورة الكبرى وتصحبها خطابة كثيرة ويبرز فيها خطباء كثيرون يحتل ميرابو منهم رأس القائمة . وإذ تسكت هذه الألسن مؤقتاً يستأنفها نابليون .

والخطباء في كل قطر مع الثورة وفي الحرب وفي الحركات القومية في القرن التاسع عشر ، وشهد هذا القرن وما اتصف به من ديمقراطية وعاطفية نهضة في الخطابة الدينية . . بل ان الخطابة امتدت الى قاعات الدرس الجامعي فكان من الاساتذة الذين يلقون دروسهم خطابة(٢٦) ، ولم تمت الخطابة في القرن العشرين فهي حية تشغل مكانها خلال الحربين العظمين في الأقل . . . ولكن ذلك النتاج الكثير لم يخرج كثيراً عن هدف الإيصال المباشر في حماسة ودوي ، أي انه خطابة وسياسة فقط لا يسجل حظاً كبيراً في عالم الأدب(٢٧) .

وكلما تقدم الزمن ضعف شأن الخطابة وقل اقترانها بالأسماء، كأن الحاجة اليها قد تضاءلت أو كأنها تحولت الى نوع آخر اقل حاجة الى الصوت الجهوري والحركات والاندفاع ، وأكثر طلباً للمنطق وتسلسل الحجج في خطة مرسومة رسماً علميا (وربما تعاون اكثر من واحد على رسمها) ويمكن ان تعني في هذه الحال محاضرة او حديثاً او « كلمة » فقط . وقد يكون هذا أليق بالقرن العشرين ولكنه ليس الخطابة الخطابة ، وما هو من موضوعات الدراسة الأدبية او النقد الأدبي ، وهو يجد طريقه لاحباً الى المؤتمرات

والهيئات الدولية والمجالس المتصلة بطبيعة الحكم من كل بلاد . . . وفي قاعات الدرس الكبرى من الجامعات ؛ ومن الأساتذة من يتميز بقدرة فائقة على ان يقترب بالمحاضرة من الخطبة حتى لو جار ذلك على مادة الدرس وفكره كأن يكون مهماً لديهم ان يسيطروا ويستهووا ، وهذا فن في الالقاء أو مقدرة عليه ولكنه لا يجعل من المحاضرة نصاً أدبياً مبدعاً . . وقد عرفت أوروبا منه ما يلزم للذكر في جامعاتها ومجامعها العلمية .

ترى هل أنقرضت في الغرب الخطابة الخطابة التي هي فن أدبي وتألق فيها في يوم من الأيام ديموسثنيس وشيشرون ، فعادت ذكرى ودرساً في التاريخ الأدبي ؟ الواقع يدل على هذا الانقراض أو التضاؤل ـ في الأقل ـ علماً أن عوامله لم تنقرض كلها ، فما زالت هناك محاكم ومحاكم دولية ، وما زالت معارضة ومعارضة شديدة . . . زد على ما يجري من تظاهرات تأييداً وتفنيداً وما يضطرب فيه الغرب والشرق ، والأسود والابيض . . . ومن حق الانسان الا ييأس من خطيب يحتل مكانة بصوته وإلقائه ولكن اليأس يتسرب من زاوية البحث عن خطيب أديب !

وصحب تضاؤل شأن الخطابة ، تضاؤل الفكر في الحديث عن فن الخطابة (الريتوريك) أو التأليف فيه ، دون أن يعني ذلك إهماله درساً من الدروس .

وربما كانت المؤسسات الدينية أكثر ما عني بمواصلة الدرس مقترنا بالخطابة ، لما تتطلب هذه المؤسسات في منتسبيها من مهمة الوعظ . لكن درسها ومؤلفاتها من أجل هذا الدرس لا تضيف جديداً فقد سيطر عليها الجفاف والتكرار . . . وازداد الأمر سوءًا على مر الزمن .

وربما كان النموذج لهذه الكتب كتاب الأب جيرار « قواعد فن الخطابة ـ مستلة من أحسن المؤلفين القدماء والمحدثين » . وواضح من الجملة الشارحة ، التي يراها المؤلف عنصر مدح ، أن الكتاب لا يحوي أيَّ جديد ، وانه جمع واختيار من هنا وهناك .

ثم جاء الأب مونوري فرأى الكتاب مطوّلاً وغير متناسق فانبرى يلبي الحاجة في إعادة تأليفه ، وأصدر الكتاب المجدد سنة ١٨٥٩ وقد أثنى في مقدمته القصيرة على سلفه وما اتصف به كتابه من النقل والاقتباس وما لقي من النجاح الكبير .

ننظر في هذا الكتاب فنرى الجمود وسلطان أرسطو . . . إلا ما كان من مقتضيات الدين المسيحي .

ثم لم يلبث أمر التأليف في هذا الميدان أن اضمحل وانتهى - أو كاد - وانك لا تجد في سوق الكتب اثراً يحمل عنوانه ومادته حتى لو بذلت في سبيل ذلك جهداً خاصاً .

لقد زال سلطان (الريتوريك) التي حكمت طويلاً يوم كانت قائمة على الاسس التي شيدها أرسطو ، ويوم خرج المصطلح بحكم سلطانه عن الحدود المحدودة بالخطابة الى الشعر فصارت الريتوريك تعني فن الخطابة والشعر تتحدث عن هذا وتلك ، وتأخذ أمثلتها من هنا وهناك وربما غلب الشعر عليها ، وربما صارت مصطلحاً لفن الأدب[٢٨] .

تنظر في هذه الريتوريك على ما اتسعت له وتطورت اليه فترى الأساس فيها أرسطو بل الجزء الثالث من كتاب أرسطو بل القسم الخاص بالاسلوب من هذا الجزء الثالث ، انها « العلم » الذي يدرس الحقيقة والمجاز والاستعارة والكناية والتشبيه . . . والسجع والطباق . . . والفصل والوصل . . . والاستفهام والتعجب . . . والفصاحة . . . ولك ان تترجمه بالبلاغة - كما آلت اليه البلاغة العربية - دون تفكير ببلاغة الخطابة وإنما هي بلاغة مطلقة .

وأقل ما تعنيه هذه الحال أو تؤدي اليه : الجفاف والجمود والضمور واللياذ بحجرات الدرس بعيدة عن النور . وهذا هو الذي حدث فقد فقدت الريتورك (البلاغة) ، بأي معنى من معانيها تشاء : الضيِّق أو الواسع ، قيمتها ، واتضح ذلك منذ القرن التاسع عشر فصارت مادة مكرورة مكروهة تحشو أذهان الطلبة بقواعد وقوانين وأمثلة . . . لا تتغير ويصعب التصرف في أمرها .

لقد شرعت منذ ذلك القرن تخلي مكانها للون أدبي جديد يتسم بالنشاط والحياة والإبداع وحرية التصرف ، ألا وهو النقد الأدبي ، ثم لم يعد لها أثر حتى في المناهج والكتب المدرسية . لقد ماتت ودفنت . ولم تعد تسمع الا النقد الأدبي . . . وإذا ذكرت الريتوريك - يوماً من الأيام - فإنها ترد في غير مكانها ودون دلالة واضحة في أذهان السامعين .

ترى هل انقرضت في الغرب البلاغة البلاغة (الريتوريك) ؟ الواقع يدل على الانقراض - أو يكاد -[٢٩] . اما ما كان منها متعلقاً بالخطابة فيبدو ولا نقاش في نهايته الا ما كان من احتياط علمي يحذر به الباحث ما يمكن ان يقع في المستقبل خارج دائرة افقه الحاضر . ولم لا[٣٠] ؟

وأما ما كان منها متصلاً بالأدب الإنشائي عموماً ، ففي المسألة نظر ، وانها لتستدعي تريثاً ، ومصدر هذا التريث ما أشرب المصطلح من معاني النقد الأدبي في بعض البلاد[٣١] . . . وما هو في موجة النقد الأدبي المعاصر (في فرنسا وغيرها) من دعوة الى « الاقتصار » من هذا الفن (أي النقد الأدبي) على الجانب الشكلي ، اللغوي ، الاسلوبي ، وقل البلاغي[٣٢] ـ وهل يستغني نقد اسلوبي عن الرجوع الى أرسطو ؟ !

* * *

وللخطابة عند العرب شأن كبير في حياتهم ، وقد تكونت لديهم ـ كالشعر الوجداني ـ طبيعية ، استجابة لحاجات مجتمعهم دون أي تأثير أجنبي ؛ ومن هنا ، كانت الكلمة ومشتقاتها وصفاتها وتحولها مصطلحاً . . . عربية بمعنى الكلمة .

خطب ، يخطب ، خُطبةً ، خطابة ، الخَطابة ، خاطَب ، خطيب ، أخطب ، وخَطُب (صار خطيباً) ، الخُطَب ، خطب على القوم خطبة ، خطب في الناس يحثهم على الخروج . . . الخطباء ـ وتتضمن الكلمة في جميع مشتقاتها معنى وجود آخرين إزاء المتكلم[٣٣] .

والخطبة متميزة لديهم بأنها من الكلام المنثور او نحوه ، ولابد من ان يكون السجع خطوة تزيينية تالية وكذلك ما هو من « نحوه » كأنهم يشيرون الى العنصر الجمالي في الكلام ، الايقاعي قبل كل شيء ، كما لاحظوا ان لها اولا وآخِراً ، كأنهم يتأملون صفاتها المميزة .

وصحبت الخطيب (والخطبة) صفات مناسبة منها المفوّه والمصقع ، والبليغ ، واختص اللسان ـ وهو أداة الخطابة المباشرة ـ بصفات فهو ذرب وذلق . . . ومن الكلمات السالبة : العي والحصر واللثغ .

ووجدت مصطلحات ملازمة للخطابة (والشعر) فقالوا ارتجل فلان الخطبة ارتجالاً إذا ابتدأها من غير تهيئة قبل ذلك .

وتعتري الخطيب حال لا يستطيع معها الكلام ولا يقدر عليه فيقولون : أُرتِجَ عليه (على ما لم يسم فاعله) ، والرتج : استغلاق الكلام واستبهامه .

كان المجتمع الجاهلي يستدعي الخطابة لما فيه من حروب ومنافرات ووفادات.

ومؤتمرات . . . وكانت له خطب خاصة بالزواج . . . . ، وللكهّان والأحناف ومَن اليهم من المتدينـين خطـب يسيطـرعليها السجـع ولك ان تسميهـا أسجاعـاً ، ولكنهـا تبقـى خطباً[٣٤] .

والخطبة ـ في جوهرها ـ لا تستدعي الكتابة ، ويكفي العربي منها ما له من فصاحة وحضور بديهة وتجربة وجرأة . . . ودوافع القول في خطاب الآخرين . فاذا تكرر ذلك اشتُهر عدد معين وتميز فصار خطيباً (وهو الحسن الكلام . . .) يقترن اسمـه بالمواقف ويستدعى ويُضرَب به المثل (إذا اخترق الحدود) ، وممن عرف من خطباء الجاهلية قُس بن ساعدة الإيادي ، وعمرو بن كلثوم ، وأكثم بن صيفي ، وعمرو بن معد يكرب . . .

ولا شك في ان للخطابة من المناسبات ما لا يسد فيها الشعر مسدَّها ، هذا الى أن الخطباء العرب حفظوا أنفسهم من أن يعرضوا القول الى الابتذال الذي وقع فيه الشعر :

« قال أبو عمرو بن العلاء : كان الشاعر في الجاهلية يقدَّم على الخطيب ، لفرط حاجتهم الى الشعر الذي يقيد عليهم مآثرهم ويفخِّم شأنهم ، ويهوِّل على عدوهم ومن غزاهم ، ويهيِّب من فُرسانهم ويخوِّف من كثرة عددهم ، ويهابهم شاعر غيرهم فيراقب شاعرهم ، فلما كثُر الشعر والشعراء ، واتخذوا الشعـر مكسبـةً ورحلـوا الى السّوقة ، وتسرَّعوا الى أعراض الناس ، صار الخطيب عندهم فوق الشاعر »[٣٥] .

وأذكى الإسلام الخطابة لما استدعى في بث الدعوة ونشرها ، ولما صحب ذلك من حروب وغزوات . . . ثم ما كان من أمر الفرقة التي وقعت بين المسلمين أنفسهم وما جر ذلك من خلاف سياسي ومعارك وما ادّى اليه من مذاهب وفرق . . . فكان لكل حزب خطباؤه الذين يعلنون حقه ويذودون عنه ويردون على ما يرونه باطلاً في غيرهم . وهكذا كان القرن الأول الهجري قرن خطابة الى جوار الشعر ـ وقبل الشعر أحياناً . وبلغ علي ابن أبي طالب أعلى الدرجات ، واشتهر آخرون منهم سحبان وائل وزياد بن أبيه والحجاج وعمران بن حِطان وأبو حمزة الأباضي . . .

وقد جمعت خطبهم أفصح لفظ إلى أتـم تركيب ، تأتـي الجمـل ـ غالبـاً ـ قِصـاراً موقَّعة ، ساحرة ، تعرب عن إيمان وتؤثر في السامعين فتدخل الى قلوبهم وتستهويهم ، وفيها من الخيال والصور ما يرفع من شأنهـا ويعلي من قدرهـا ـ إنهـا من مفاخـر الأدب العربي .

يبدو أن نوعاً من الخطب الدينية قد ظهر في أروع صوره في هذه الحقبة التي قلت إن موجة الخطابة أخذت تنحسر فيها سريعاً وذلك هو القصص. والقصص تقوم مقام الخطب الدينية التي ظهرت في روما وغيرها مما نوهت به قبل هذا. ولكن هذه الموجة أخذت تنحسر ـ سريعاً ـ ، وقد بدا ذلك في أخريات القرن الأول ، حتى إذا دخل القرن الثاني وقامت دولة بني العباس كانت بقية من حاجة الى الخطابة ، هي هذه التي تحمل بني العباس على إثبات حقهم والى أن يقولوا « كلمة » لدى الحوادث الكبرى التي تجري في دولتهم ، وهكذا يمكن القول بوجود الخطابة في الأيام الأولى لعهد بني العباس ويمكن ذكر أسماء فيها من الخلفاء وذويهم والوزراء وغيرهم . . . ولكنها خطابة دون خطابة القرن الأول بمراحل . . . ثم لم تلبَث أن « تلاشت » كأن كتابة « الرسائل » حلت محلها وأغنت عنها في الحياة الجديدة ، وكان الخليفة يتصل بولاته وبالعامة من الناس عن طريق هذه الرسائل التي يحررها كتاب ممتهنون (بارعون) ، فترسل الى من يعنيهم الأمر أو تقرأ في الجمهور لدى المناسبات ـ والرسالة تكتب لتقرأ لا ليخطب بها ، تكتب أمراً او نهياً أو طلباً وتكراراً لطلب وشرحاً لحال ؛ ومن هنا فهي ليست خطباً (كما عد الكلام اليوناني الذي كان يحرره المحامي لموكله أو السياسي لنفسه ليلقى خطابة في الناس) ، دون أن يفقد بعضها سمات من الخطابة إذا أريد به الى شأن يقتضي شيئاً من الخطابة .

أما الكلام الديني فقط أي مخاطبة العامة (الخاصة) في أمور دينهم في المساجد والمجالس وما يقتضي من ترغيب وترهيب وأمر ونهي وتبصير بالحلال والحرام مع إرشادات وفوائد في الأخلاق والحياة اليومية . . . فقد تولى أمره أناس وعّاظ أو قصاصون ، أو خطباء ليسوا خطباء بالمعنى الصحيح . وإذا كان قد اشتهر بعض هؤلاء حتى حصل على لقب « الخطيب » من هؤلاء الحسن البصري وقد قيل فيه أخطب الناس صاحب العمامة السوداء في البصرة ، فذلك لا يعني أزيد من قدرته على الكلام في المساجد واجتذاب السامعين اليه ، وهو اقرب الى المحدث منه الى الخطيب . ولم يحقق هذا الضرب من الخطابة آثاراً لها قيمة أدبية .

وشهدت البصرة ـ على وجه الخصوص ـ حركة فكرية علمية ، كان من مظاهرها الاختلافات الفقهية ونشوء علم الكلام . . . وقد استدعت المناقشات والمجادلات ضرباً من الكلام الشفهي يتقابل به طرفان ويتناظران ، وهو أمر يحتاج فيه الى العلم والحجة والفكر والمنطق . . . ولا مجال فيه للعاطفة والخيال والتأنق الفني في الإخراج . فما هو من

الخطابة الأدبية في شيء يذكر ـ انه مناظرة .

وقد يكون مصطلح الخطابة قد تحمل ـ في بعض مناحيه ـ الدلالة على هذه الأنواع من الكلام الشفهي ، وقد يستعمل مستقلاً دون تفكير بما كان عليه علي ـ مثلاً ـ من مواهب الاندفاع الفني . وقد يكون من الأمارات على ذلك أن نعلم ان الخطابة استحالت درساً له معلمون ومتعلمون ، وإذا كنا لا نعلم المادة التي يعلمها المعلم والنتيجة التي يصير اليها المتعلم ، فإن الأكيد الذي نعرفه أننا لم نعثر على خطيب خطيب في القرن الثاني ، وإنما رأينا خطباء المساجد والمناظرين والوعاظ ومعلمي الخطابة أحياناً .

وأهم نص لدينا ـ ان لم يكن الوحيد ـ عن تعليم الخطابة رواه الجاحظ فقال : « مرَّ بِشر بن المعتمر بإبراهيم بن جَبَلة بن مخرمة السَّكوني الخطيب ، وهو يعلم فتيانهم الخطابة ، فوقف بشرٌ فظن إبراهيم أنه إنما وقف ليستفيد أو ليكون رجلاً في النَّظّارة ، فقال بشر : اضربوا عما قال صفحاً واطووا عنه كشحاً . ثم دفع اليهم صحيفة من تحبيره وتنميقه ، وكان أولُ ذلك الكلام :

خذ من نفسك ساعة نشاطك وفراغ بالك وإجابتها إياك ، فإن قليل تلك الساعة أكرمُ جوهراً ، وأشرف حسباً ، وأحسن في الأسماع ؛ وأحلى في الصدور وأسلم من فاحش الخطأ ، وأجلب لكل عين وغُرَّة ، من لفظ شريف ومعنى بديع . واعلم أن ذلك أجدى عليك مما يعطيك يومُك الأطول بالكد والمطاولة والمجاهدة ، وبالتكلف والمعاودة . ومهما أخطأك لم يخطئك أن يكون مقبولاً قَصْداً ، وخفيفاً على اللسان سهلاً ، وكما خرج من ينبوعه ونجم من معدِنه . وإياك والتوعر ، فان التوعر يسلمك الى التعقيد ، والتعقيد هو الذي يستهلك معانيك ، ويَشين ألفاظك . ومن أراغ معنىً كريماً فليلتمس له لفظاً كريماً ، فإن حق المعنى الشريف اللفظ الشريف ، ومن حقهما أن تصونهما عما يفسدهما ويهجنهما ، وعما تعود من أجله أن تكون أسوأ حالاً منك قبل أن تلتمس إظهارهما ، وترتهن نفسك بملابستهما وقضاء حقهما . فكن في ثلاث منازل ؛ فان أُولى الثلاث ، أن يكون لفظك رشيقاً عذباً ، وفخماً سهلاً ، ويكون معناك ظاهراً مكشوفاً ، وقريباً معروفاً ، إمّا عند الخاصة إن كنت للخاصة قصدت ، وإما عند العامة إن كنت للعامة أردت . والمعنى ليس يشرف بان يكون من معاني الخاصة ، وكذلك ليس يتضع بأن يكون من معاني العامة . وإنما مدار الشرف على الصواب وإحراز المنفعة ، مع موافقة الحال ، وما يجب لكل مقامٍ من المقام . وكذلك اللفظ العامي والخاصّي . فان امكنك أن تبلغ من

بيان لسانك وبلاغة قلمك ولطف مداخلك واقتدارك على نفسك ، إلى أن تُفهم العامة معاني الخاصة وتكسوها الالفاظ الواسطة التي لا تلطف عن الدهماء ولا تجفو عن الأكفاء ، فأنت البليغ التام .

قال بشر : فلما قرئت على إبراهيم قال لي : أنا أحوج الى هذا من هؤلاء الفتيان . . . »[٣٦]

وصحيفة بشر هذه مهمة ، ولنتذكر أن بشراً معتزلي « انتهت إليه رئاسة المعتزلة ببغداد » (توفي سنة ٢١٠ هـ) ، وهذا دليل آخر على اهتمام المعتزلة بهذا النوع من الكلام في مواجهة الآخرين من خاصة أو عامة ، ويدل في الوقت نفسه على أن هذا الكلام الذي يقصد إليه بشر ليس الخطابة الخطابة وإنما هو أي كلام محضَّر كتابة ويعد إعداداً خاصاً في معنى من المعاني لإفهام جمهور محدد . ولو سرنا ـ مع بشر ـ في نصائحه لما وجدناها تختص بالخطابة وحدها ، وإنما هي تشمل الشعر كما تشمل النثر ، فهي في هذا أدخل في النقد الأدبي عموماً وفي جانب الخلق من الأدب خصوصاً ، إنها دعوة الى الاستعداد الطبيعي واستغلال هذا الاستعداد ، إن وجد ، في تحضير كلام جميل،أي كلام جميل وليس فيه ما يخص الخطيب من صوت وحركات وشدة ولين . . . وارتجال . . .

لقد اشتق بشرٌ كلامه من مدلول الخطيب لديه ولدى معاصريه ، وهو ، كما ترى ، غير مدلول صدر الإسلام . وإذا تركنا المدلول ، وعدنا الى النصوص وجدنا أن صدر الإسلام أثمر خطباً من الطراز الأول ولم نلمس لعصر بشر أية ثمرة في هذا الباب .

وليس في صحيفة بشر ـ بعد ذلك ـ مما يتصل بالخطابة أمر خارق عن أول ما يجب أن يعرفه معلم خطابة او متعلمها . ولكننا نجد إبراهيم بن جبلة ـ وهو المعلم المتهن للخطابة ـ يرى نفسه أحوج الى صحيفة بشر من تلاميذه . وفي هذا ما يرينا انحطاط المستوى الذي عليه معلم الخطابة ومتعلمها ، فكأنها ليست من « المواد » العالية في الدرس الأدبي ؛أو انها ـ في أقل تقدير ـ في أواخر عهد الاهتمام بها ، وإن هذا الاهتمام لا يطيل من عمرها ولا يغلب ظرف إهمالها حاضراً ، وإنها لم تزد على أن بقيت ذكرى الجاهلية وصدر الإسلام في الأخبار والمواقف والنماذج .

ولا بد من يد تنقذ البقية الباقية حرصاً عليها ودلالة على إعظامها ووسيلة قد تنفع المعاصرين ؛ ولا بد من أن تكون هذه اليد معتزلية تحمل قلم أديب ذي فكر جوّال ومدى واسع . ولم يكن في ذلك أحسن من أبي عثمان عمرو بن بحر الجاحظ البصري (المولود

حوالي سنة ١٥٠ هـ) صاحب الرسائل العديدة والمؤلفات الكثيرة . انه مرشح لعمل كتاب في فن الخطابة العربية ، وقد همّ وفعل ، ولكن كتابه لم يكن مثل كتاب أرسطو ولا قريباً منه ، واسم كتابه « البيان والتبيين» ألّفه في أُخريات حياته (قبيل وفاته سنة ٢٥٥ هـ) . وواضح من الاسم أنه لا يقتصر على الخطابة ، ولو كان الأمر كذلك لكانت الكلمة في العنوان ؛ ومن ينظر في الكتاب (الضخم) يدرك ذلك دون جهد . . ولكنه يدرك كذلك أن الخطابة احتلت المكان الأول ، فما يكاد يفتح الكتاب حتى يرى الكلام في « العيِّ والحصر » ، وأن المؤلف إذ يقف ليعرِّف « البيان والتبيين» يقف عند اللسان فيقول : « كلما كان اللسان أبْين كان أحمد » ، ويتكلم على الحروف التي تدخلها اللثغة ويضرب المثل باحتيال واصل بن عطاء على اللَّثَغ ، ويذكر الخطباء ومن جمع منهم الخطابة والشعر ، وخص إياداً وتميماً بمكان متميز بين العرب ، واستشهد بِما جاء من شعر في مدح اللسان والخطب ، ولا يني يذكر نماذج من الخطب حتى اذا كان الجزء الثاني من الكتاب غلب فيه المختار من الخطب ـ أو عيون الخطب على حد تعبير المؤلف ـ على ما سواه . واستهل الجزء الثالث بما يفيد كثيراً في شؤون تتصل بالخطابة العربية من عادات ومواسم تدل على تمكن هذا الفن في العصر الجاهلي وتركزه واقترانه بأصول وقواعد . . . ولكل نوع من الخطب تقليد خاص . . . وأشياء أخرى وأخرى لا يستغني عنها باحث في الخطابة نصاً أم « علماً »[٣٧] .

ولنذكر ـ هنا ـ أن الجاحظ يورد ـ أحياناً ـ كلمة « البلاغة » وهو يريد الخطابة[٣٨] أو كأنه يريدها أو يريد أن يبرز أهم ملازمتها وأهم الكلمات المرتبطة بها قبل أن تكون مصطلحاً جامداً .

وعرض الجاحظ في هذا الكتاب وجوهاً مما سيختص به علم البلاغة العربية من مصطلحات : الايجاز والإطناب ، اللفظ والمعنى ، الفصاحة ، مطابقة الكلام لمقتضى الحال ، البديع (الاستعارة المكنية) ، الأسجاع ،الاستعارة،والكناية . . .فإذا زدت على هذه ما ورد لديه في كتبه الأخرى كالحيوان (الذي ألفه قبيل البيان والتبيين) وقعت على أشياء أخرى ، مهمة جداً في باب البلاغة كما ستكون عليه ـ في البحث عن هذه الصور في النص الأدبي ـ مع فارق هو أن الجاحظ مبكر وأديب وقف بهذه المصطلحات عند الخطابة والشعر وغيرهما ، ولن تكون الخطابة بعده من مهمات الوقفة البلاغية .

لو جمع الجاحظ ما أورده في « البيان والتبيين» عن الخطابة (والخطيب) مشتتاً

يداخله ما ليس منه ، وعرضه مستقلاً في كتاب يقسم الى أبواب وفصول متخذاً من المجموع أمثلة وشواهد لنظرات وقواعد . . . لكان لنا كتاب في « فن الخطابة » يترجمه الأجانب باللفظة التي استعملها اليونان واتخذها أرسطو عنواناً لكتابه Rhétorika . ولكنه لم يفعل .

إن مكان الجاحظ من الخطابة العربية يقرب من مكان أرسطو من الخطابة اليونانية ، ولكن الجاحظ لم يؤلف كتاباً يقرب من كتاب أرسطو ، ولا يعود ذلك الى الفرق بين الخطابتين ، لأن الجوهر في الخطابة واحد ولأن الذي للعرب منها ليس قليل الشأن ؛ وإنما يعود الى الفرق بين رجلين ، رجل منهجي منطقي يحدد ما يريد ويرسم له النظام الذي يجري عليه ويخرج عنه ما ليس منه ، ويجعل همه من الخبر والنص قاعدة وفلسفة ؛ ورجل « موسوعي » استطرادي يجمع المادة كيفما اتفق ويعرضها خليطاً بعضها ببعض ، لا يريد - ولا يقدر - أن يجعل كتابه منهجياً قائماً على الأبواب والفصول مؤدياً الى الفكرة العامة التي انطلق منها .

وهكذا فاتت على العربية فرصة كتاب قيِّم في الخطابة أي في فنها وعلمها ، في تعريفها وغايتها وما لها وعليها ، وما يشترط أن تبدو عليه من الأجزاء ضمن الكل ؛ وفي أنواعها وما لكل نوع من مزايا وصفات وصلتها عموماً - وخصوصاً - بالانفعالات والحالات النفسية للمتكلم وللمخاطبين مع وقفة طويلة لدى الشكل وما يعكس نصه من مجازات وصور .

واذا كان الجاحظ - فيما نعرفه عنه وبدلالة ما ورد عن الخطابة في « البيان والتبيين » - خير من يتعرض لمثل هذا التأليف ، فان ذلك يعني أن الفرصة لن تعود أبداً - وهو ما حصل ، ولم يزد الذين جاءوا بعد الجاحظ على أن ينقلوا عنه لمناسبة من المناسبات التي تقتضيها كتبهم .

وتسأل - وقد علمت أن العرب أفادوا من غيرهم وأنهم ترجموا آثاراً يونانية - عن السريانية ومباشرة - أما ترجموا كتاب أرسطو في الخطابة ؟ أما أفادوا منه ؟ هل اطلع الجاحظ عليه ؟؟

السؤال وجيه ، وقد نقل كتاب أرسطو الى العربية أكثر من مرة ، ولخص ، وشرح . . . وقد ترجع أقدم الترجمات الى عصر الجاحظ ، ولكن ليس لدينا دليل على أن

الجاحظ عرف الكتاب وأخذ عنه وتأثر به ، ويكفي أن يقابل المرء بين « البيان والتبيين» و « فن الخطابة » ليرى الفرق الكبير ـ وقد رأيناه ـ ويستدل على أن الجاحظ لم يلم بكتاب أرسطو . ان الجاحظ يعرف أرسطو ويكبره ويذكر ما عرف من كتبه ويدل على شيء من الفخر عندما يستشهد « بصاحب المنطق » وينقل من كتابه في « الحيوان » ، ولعله سمع ـ أو عرف ـ أن لأرسطو علماً « بتمييز الكلام وتفصيله ومعانيه وبخصائصه » ولكن هذا العلم لا يخص الخطابة وحدها ولا يشير إلى معرفة بالكتاب ؛ والمعقول أن الجاحظ لو اطلع على كتاب فن الخطابة لذكره أو أخذ منه أو تأثر به . وكتاب الجاحظ بين أيدينا ، فما رأينا شيئاً من ذلك . وقد بحث الدكتور طه حسين هذه المسألة بحث العالم المدقق العارف بالجاحظ وبأرسطو ، ولعله كان يتمنى أن يجد علاقة ما ،ولكنه استخلص جازماً متأكداً إلى أن الجاحظ « لم يعرف شيئاً عن « كتاب الخطابة لأرسطو »[٣٩] .

ونعود إلى عموم السؤال فنرى في الجواب ابن النديم يقول : « في الكلام على ريطوريقا ومعناه الخطابة ، يصاب بنقل قديم ، وقيل ان اسحق نقله إلى العربي ، ونقله ابراهيم بن عبد الله فسّره الفارابي أبو نصر . رأيت بخط أحمد بن الطّيب هذا الكتاب من مئة ورقة بنقل قديم »[٤٠] .

يعيد الدكتور عبد الرحمن بدوي هذا القول ـ وليس لدينا أقدم منه ـ بصدد عثوره على مخطوطة لترجمة عربية قديمة[٤١] وينتهي من مناقشته إلى أن المخطوطة التي عثر عليها ترجع « إلى أوائل القرن الثالث للهجرة إن لم يكن قبل ذلك » وقد نشر الدكتور بدوي هذه المخطوطة وهي سقيمة جدا لا تدل على فهم القائم بها للموضوع الذي يعالجه وللغة العربية التي ينقل إليها، ويصعب أن يفهم منها القارىء أشياء مهمة أو أن يتأثر بها تأثراً عملياً .

ولنلاحظ أن حنين بن إسحق الذي أورد ذكره ابن النديم توفي سنة ٢٩٨ هـ (ولم يصل إلينا نقله) ، وعني الفارابي (المتوفي سنة ٣٣٩ هـ) بأرسطو عناية خاصة شملت كتابه عن الخطابة فشرحه أكثر من مرة ووصل الينا عنه أحد هذه الشروح[٤١] . وضمن ابن سينا المتوفى (سنة ٤٢٨ هـ) كتاب « الشفاء » ملخصاً للخطابة ، وجاء ابن رشد (المتوفى سنة ٥٩٥) فإذا بترجمة جديدة للكتاب في ربوع الأندلس[٤١] .

ولكننا إذا تتبعنا هذه الكتب وأردنا أن نجد آثارها في العربية لا نعثر على مكان لها في الحديث عن الخطابة والخطيب ، ولا في أمثلة قيمة من الخطابة العربية يستشهد بها على

قاعدة في المضمون أو الشكل من كتاب أرسطو . وننتهي الى أن كتاب أرسطو في الخطابة اليونانية لم يترك أثراً يذكر في « الخطابة » العربية . وان الأولى أن تلتمس آثاره فيما عرفت « البلاغة » العربية ـ او البيان العربي ـ من تأثير يوناني . ولم يكن مستغرباً لدى مترجم الى العربية أن يذكر قولاً لأرسطو أو صورة في الشكل فلا يقدم المثل عليها مشتقاً من الخطابة العربية وإنما يستل أمثلته من الشعر العربي ـ فكأن الخطابة لم تكن عند العرب ، او انها ليست في متناول أيدي التراجمة . . .

إن الكتاب الثالث من كتاب أرسطو في الخطابة لم ينفعنا في الخطابة العربية ، وإنما « نفعنا » في « البلاغة » العربية[٤٢] . . . وكانت حالنا في ذلك تشبه ـ بعض الشبه ـ حال الأوربيين عندما انتهت لديهم البلاغة الى شكل فقط هي جمود قسم من الكتاب الثالث من كتاب أرسطو إذ لم يعد مختصاً بالخطابة وحدها . .

لقد مضت الخطابة العربية دون أن تكون لها « صناعة » ، وإذ فاتت فرصة الجاحظ ، فاتت الفرص كلها فقد تضاءل شأن الخطابة بعده وتضاءل الاهتمام الخاص بها الى درجة العدم وحلت محلها وغلبت عليها وسدت حاجة العصر منها : الكتابة ، كتابة الرسائل ، فإذا ألف العسكري (المتوفى سنة ٣٩٥) ـ وهو المتأثر بالجاحظ وبالبيان والتبيين كتاباً بعنوان «الصناعتين» كانت « الصناعتان » في عنوانه تعني الكتابة والشعر كأن ليس للخطابة صناعة ـ وليس لها مكان .

وحانت في عهد « الصناعتين » فرصة لشيء من علم البلاغة مرتبط بالخطابة ، تلك الفرصة هي عناية الشريف الرضي (المتوفى سنة ٤٠٦ هـ) بجمع اختيارات من كلام الإمام علي بن أبي طالب ، وفي مقدمة كلامه ، الخطب . وكان الشريف الرضي عالماً أديباً مؤلفاً معجباً ـ شأن غيره وأكثر ـ بهذه الخطب ، ولا غرو أن سمى مجموع الاختيارات « نهج البلاغة » وقال إنه : « يتضمن عجائب البلاغة وغرائب الفصاحة وجواهر العربية وثواقب الكلم الدينية والدنيوية ما لا يوجد مجتمعاً في كلام ولا مجموع الأطراف في كتاب إذ كان أمير المؤمنين عليه السلام مشرع الفصاحة وموردها ومنشأ البلاغة ومولدها . ومنه عليه السلام ظهر مكنونها وعنه أخذت قوانينها . وعلى أمثلته حذا كل قائل خطيب وبكلامه استعان كل واعظ بليغ . ومع ذلك فقد سبق وقصرّوا وتقدم وتأخروا . . . ورأيت من بعد تسمية هذا الكتاب بنهج البلاغة إذ كان يفتح للناظر فيه أبوابها ويقرب عليه طلابها »[٤٣] .

وفي هذا ما يدل على استقراء واستنتاج ، وحصر لمواد يمكن ان تكون كل مادة منها فصلاً من كتاب عن « البلاغة » ومن ثم تكون حصة الخطابة منه أعظم حصة . لو اتسع وقت الرضي لنظر في الكتاب نظرة المستفتح لأبواب البلاغة الساعي لتقريبها من طلابها ، إذن لكان على يديه شيء من البلاغة بمعنى « علم الخطابة » . ولكنه لم يفعل ، ولم يبين حتى « المجازات » التي هو عارف بها . ففاتت بذلك فرصة أخرى بل أخيرة . فلم تعد الخطابة محط اهتمام أحد حتى على الوجه الذي سارت عليه « البلاغة » من الجمود والجفاف والشرح والتلخيص . وحين ألف ضياء الدين ابن الأثير كتابه الضخم « المثل السائر » ، ألفه في أدب « الكاتب والشاعر » واستخف بكتاب أرسطو في الخطابة أو لم يلم به في الأقل ، ولم يول حازم القرطاجني الخطابة ما يجب ان يقدمه مؤمن بأن علم البلاغة يقوم على الشعر والخطابة[٤٤] .

وجاء العصر الحديث ، وبدت بواكير النهضة ، ومنها الاهتمام بالتراث والعودة بالعربية الى المنبع ، ومن الأساتذة الشيوخ المهتمين بهذه العودة الامام محمد عبده وقد وقع على مخطوطة لنهج البلاغة ، فخف لنشرها بعد أن رأى فيها من بدائع القول ما يصح أن يكون هادياً للأديب المعاصر يُنقذه مما هو فيه من تكلف البديع وعكوف على كتب ليست بليغة « وليس في أهل اللغة إلاّ قائل بأن كلام الإمام علي بن أبي طالب هو أشرف الكلام وأبلغه بعد كلام الله تعالى وكلام نبيه ﴿ﷺ﴾ وأغزره مادة وأرفعه أسلوباً وأجمعه لجلائل المعاني » .

ووقع الشيخ الإمام على كتاب عبد القاهر الجرجاني في « دلائل الإعجاز » فعمل على نشره وتدريسه[٤٥] . ولو تهيأ له أن يصل كلام عبد القاهر في « العبارة » بكلام علي بن أبي طالب لأعاد الى الكتاب الثالث من كتاب أرسطو في الخطابة بعض حقوقه في الأمثلة الطبيعية . ولكنه لم يفعل واكتفى من « نهج البلاغة » أن يعلم الناس البلاغة بالأنموذج الذي يقدمه وليس بالدرس وبيان الوجوه .

وتكرر طبع « النهج » على أنه كلام بليغ والامام يحتل منزلة عليا من « التقديس » . . . وليس على أنه سبب إلى نهضة الخطابة . . .

وجدت الدراسة على النهج الحديث فوجدت الخطابة طريقها الى المدرسة والجامعة والكتاب المقرر فنالت حظاً حسناً من العناية ومن الوقفة المتأملة المنهجية وبلغت في ذلك ـ مع تقدم الزمن وتوالي الخبرات ـ ان أُلِّفت فيها كتب مستقلة مدرسية او لنيل درجة علمية[٤٦] .

واستدعت النهضة العربية بعث الخطابة ، لتنبه الغافلين وتشجع العاملين وأكثر ما كان عنفوانهـا في الميدان السياسي حيث هَبَّ الغيارى من العـرب في مصر والشـام والعراق . . . يخطبون في الناس يستنهضونهم لمقارعة الغاصبين المستعمرين فكانـوا من مؤجحي نيران الثورات ، وبرزت منهم في كل قطر أسماء ، وكانت أشهر هذه الأسماء مرتبطة بالثورة المصرية فكان هناك مصطفى كامل وسعد زغلول . . .

ثم انتهت الثورات ودخل هذان الخطيبان (في الأقل) المقررات المدرسية . ولا شك في أن خطباء الثورات العربية الحديثة قد أدَّوا خدمات جمة سجلهـا لهـم التـاريخ بفخر ؛ ولكننا ننظر اليوم في هذه الخطب فلا نرى لها تلك المنزلة اللازمة من « البلاغة » فهي تاريخاً وسياسـة وثورة أكثر منها أدباً ، بل إنها ليست من البراعـة الأدبية في شـيء يذكر .

ثم خَفَت هذا الذي كان ولم يعقبه أمر من وزنه مع أن الحاجة ظلت قائمة وما زالت بالعرب حاجة الى الخطابة يناهضون بها الأعداء ويستنهضون المواطنين ، وفي المجـالس والمؤتمرات المحلية والقومية والعالمية حاجة أخرى . . . وفي المجامع العلمية والجامعات والنوادي حاجة من ضرب آخر من أقارب الخطابة يأخذ منها المشافهة والمخاطبة وما يلزم للتأثير في الجمهور المستمع ويضيف اليها شيئاً من الهدوء والاعتدال في جهارة الصـوت ليكون ما يسمى حيناً بالمحاضرة وحيناً بالحديث ـ وضرب الدكتور طه حسين أعلى الأمثلة للنجاح في هذا الميدان ـ ولن يقفل هذا الباب أو ذاك .

المراجع والهوامش

(١) سنرى أن الخطابة لدى الإغريق والرومان ، ولاسيا القضائي منها ، تختلف شيئاً عن هذا ؛ فهي تعد وتحضر في كثير من الأحيان .

(٢) ينظر الجاحظ، البيان والتبيين ، تحقيق عبد السلام محمد هارون ، القاهرة ، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر ، ١٩٤٨ ، ١/ ٨١ .

(٣) الجاحظ- البيان ١/ ٨٣ - ٨٤ : « قال عامر بن عبد القيس : . . . وإذا خرجت من اللسان لم تجاوز الآذان » .

(٤)
Dic.,271.

(٥) قصة الفلسفة اليونانية - تصنيف أحمد أمين وزكي نجيب محمود . القاهرة ، لجنة التأليف والترجمة والنشر ، مطبعة دار الكتب ١٩٣٥ ، ٩٤ .

(٦) التوجيه الأدبي - طه حسين وجماعة ، القاهرة ، لجنة التأليف والترجمة والنشر ١٩٤٠ ، ٦٥ - ٦٦ .

(٧) قصة الأدب في العالم - تصنيف أحمد أمين وزكي نجيب محمود ، القاهرة ، مكتبة النهضة المصرية ١٩٥٥ ، ١/ ٢٥٢ .

(٨) المعلومات الواردة هنا ، في هذا الكتاب ، عن لوسياس ، مصدرها الأول : دكتور محمد صقر خفاجة - تاريخ الأدب اليوناني ، القاهرة ، وزارة التربية والتعليم ، سلسلة الـ ١٠٠٠ كتاب ، مكتبة النهضة المصرية ، ١٩٥٦ ، ١٤٢ - ١٤٦ .

الغالب في كتابة أتينة بالهاء ، ومن المترجمين من يكتبها أثينا . وكثيراً ما نعيدها الى الغالب .

(٩) المعلومات الواردة هنا ، في هذا الكتاب ، عن ديموسثنيس ، مصدرها الأول : خفاجة - تاريخ الأدب اليوناني ١٤٧ - ١٥٦ . ولقدري قلعجي ، بيروت ، سلسلة أعلام الحرية كتيب عنه وكثيراً ما يرد في العربية على ديموستين .

(١٠) Dic, 222

(١١) ينظر عنهم قصة الفلسفة اليونانية ، الفصل الثامن . ويكتب المصريون الـG من اسم بروتوكوراس جيماً على حين يكتبه اللبنانيون غينا .

(١٢) الموسوعة الفلسفية بإشراف روزنتال وبودين ، ترجمة سمير كرم . بيروت ، دار الطليعة ١٩٧٤ ، ٢٣ .

(١٣) نفسه .

(١٤) قصة الفلسفة اليونانية ٩٣ ، ٩٤ .

(١٥) خفاجة - تاريخ الأدب اليوناني ١٤٠ .

(١٦) نفسه ١٤١ .

(١٧) Dic, 271 .

(١٨) وينظر « الخطيب » من مؤلفات أفلاطون المترجمة الى العربية

(١٩) ترجم الدكتور إبراهيم سلامة الجزء الأول من « كتاب الخطابة لأرسطو طاليس » عن الفرنسية ، وكتب له مقدمة تقع في ٦٧ صفحة - أفدنا منها في الحديث عن تاريخ الكتاب وتأثيره . . .

صدرت الطبعة الأولى سنة ١٩٥٠ (حسب تاريخ المقدمة) ، والثانية - وهي التي اعتمدناها ، محتفظة بمقدمة الطبعة الأولى المذيلة بتاريخ ، القاهرة ، مكتبة الانجلو المصرية ، مطبعة لجنة البيان العربي ١٩٥٣ . ولم يصدر من الترجمة - في علمنا - الجزءان التاليان . الدكتور إبراهيم سلامة من خطباء مصر ومحدثيهم واستاذ البلاغة فيها . وعن الجزء الأول هذا اقتبسنا الصفحة التالية - وقد ذكر المترجم ما في كلام أرسطو على الخطابة القضائية من الفوائد القانونية والسياسية والاجتماعية للمختصين اليوم في هذه الأبواب .

وقال الدكتور سلامة في مقدمته ص ٧٠ :

« سيجد القارىء . . . في الكتابين الثاني والثالث اللذين عزمنا على إخراجهما تباعاً . . . متاعاً . . . حينما يجد كثيراً من فصول الكتابين يتصل كثيراً بالبلاغة أدباً ونقداً ، فالكتاب الثاني يتناول دراسة الانفعالات وأثرها في الأدب وهو اتجاه حديث ننشده الآن في علم النفس لنجعل من اتجاهات الأدب واتجاهات البحوث النفسية علماً جديداً قائماً بنفسه هو علم النفس الأدبي . . .

وسيجد فيه باب « العبارة » كيف تؤلف ، وسيجد فيه باب « المغالاة » كما سيجد كثيراً غيرهما مما له اتصال وثيق بالبلاغة العربية .

والكتاب الثالث يتحدث عن « الأسلوب » وما يسميه « الأسلوب الجيد » . و « الأسلوب الفاتر » كما يتحدث عن الصور وتأليفهما الخيال الأدبي ، وعن الاسلوب المفصل والاسلوب المنقطع ، مما يمكن أن يكون له علاقة بباب الفصل والوصل . . . »

هذا ، وفي علمنا أن الدكتور عبد الرحمن بدوي مكلف من وزارة الاعلام العراقية بترجمة كتاب أرسطو .

(٢٠) يقول الدكتور سلامة في مقدمته ٣٦ - : « . . . وفي ثلاثة القرون التي تلت موت أرسطو كان كتاب الخطابة يطوف أمهات المدن اليونانية والرومانية ، وينتقل بين أيدي العلماء . . . وممن قرأه شيشرون . . . و . . . كونتليان . . . ثم ترك الكتاب فلم يعرف في أوربا إلا في أول القرن الحادي عشر الموافق للقرن الخامس الهجري . . . وفي القرن السادس عشر ظهرت طبعة فرانكفورت ، وظهرت طبعة بوهل Buhle ، وعن هذه الطبعة أخذ هذا التقسيم الى فقرات صغيرة لضمان الفكرة وصحتها . . . » ، ولا تجد كتاباً يؤلف في فن الخطابة - بعده - منذ اكتشافه الثاني الا كان متأثراً به ، حتى اذا كان مسيحياً . . . ولا يقوم درس دون اعتماده . . .

ومعلوم ان الكتاب ترجم الى السريانية والعربية ايام أهملته أوربا . . . وهو مترجم اليوم الى اللغات الحية كلها - وقد رجعنا الى الترجمة الفرنسية والانكليزية وينظر عن أهميته في البلاغة وفي تحول هذه البلاغة من الاختصاص بالخطابة الى الاهتمام بالأدب كله - كتاب Varga .

(٢١) قصة الأدب ١/ ٣٠٧ .

وجاء في الكتاب ١/ ٣٠٦ - ٣٠٩ « عاش شيشرون في النصف الأول من القرن السابق للمسيح ، وكان كاتباً وخطيباً حتى أصبح إمام النثر اللاتيني في عصره ، وفي عدة قرون تالية ، فحسبك أن تعلم عن نثره أنه ظل مثالاً يحتذيه الكتاب مدى ستة عشر قرناً . . .

وليس العجيب أن يؤثر شيشرون في كتاب اللاتينية من بعده ، ولكن أعجب من ذلك أن يبلغ سلطانه هذا المبلغ البعيد على كتاب الإنجليزية حتى القرن الثامن عشر ، فقد كان كثير من كتاب هذه اللغة يحاكونه في حسن الصياغة ورشاقة الاسلوب ؛ وكان شيشرون - فضلا عن خطابته - من أعظم كتاب الرسائل ، وما تزال رسائله تمتع قرّاءها وتصور بتفصيلاتها حياة ذلك العصر تصويراً دقيقاً ؛ وقد اقتفى أثره في هذا الفن كتّاب الرسائل من الإنجليز في القرن الثامن عشر حين كانت كتابة الرسائل فنّاً جميلاً . . . » نقلنا كثيراً من اخبار شيشرون عن Dic,

(٢٢) ويكتب بالعربية كذلك : كونتليان

ولم يضف الرومان في مؤلفاتهم عن فن الخطابة شيئاً مهماً لم يكن يعرفه الإغريق. ولكنهم عمموا مادته - اي مادة الريتوريك - بتطبيقها على فن الكتابة ، وكذلك سيفعل - في التعميم معلمو القرون الوسطى الأوربية - Dic, III, 3307 .

(٢٣) ولم ينقذ القرون الوسطى اكتشافها مخطوطة كتاب أرسطو في فن الخطابة منذ القرن الحادي عشر واهتمامها بهذا الكتاب والاستفادة منه ، كما لم ينقذها اهتمامها الكبير في مناهج تعليمها بفن الخطابة بحيث كان احد علوم ثلاثة تكون « الثالوث » من الدراسة الجامعية ، والثالوث العلمي Le trivium يشمل النحو وفن الخطابة والمنطق (أو الديالكتيك) وعلى الرغم من الاهتمام الكبير بفن الخطابة فانهم لم يضيفوا اليه أصيلا ولم ينتفعوا به في الخطابة نفسها ، انه درس فقط . ولا بد من انهم عملوا على تجميده .

ويمكن أن نرى أن كلمة ريتوريك تعدت ميدان الخطابة وانها صارت بمعنى البلاغة في الشعر أيضاً وأن البلاغة هذه هي الجانب الشكلي من استعارة وتورية ولعب لفظي حتى سمي شعراء في القرن الخامس عشر ، ولعوا باللعب اللفظي ، البلاغيين Rhétoriqueurs

(٢٤) ورأى هذا القرن كتاب أرسطو مطبوعاً . . . وانتفع به .

(٢٥) انتفع القرن السابع عشر بكتاب أرسطو ، وعني بفن الخطابة ، وبدا أن أكبر اهتمامه من الكتاب والفن ينصب على الجانب الاسلوبي ، وكأنه أهم شيء في الريتوريك ، وانه ليتوسع بالجانب الاسلوبي من الخطابة ويشمل به الشعر حتى تتعادل الأمثلة فيه من هنا وهنا ، وكأن الريتوريك تعني البلاغة ، والبلاغة هي الجانب الاسلوبي للشعر والخطابة .

ومنذ نهاية القرن السابع عشر تكاثرت المؤلفات التي تحتوي على تأملات في الاسلوب أو قواعد فن الخطابة ، ومن ذلك . « حوريات حول الخطابة » لفنلون ، البحث في الدراسات (١٧٢٦) لرولأن ، خطاب عن الاسلوب (١٧٥٣) لبوفون ، عناصر الأدب (١٧٨٧) لمارمونتل . . . الخ

(٢٦) ارتبط تاريخ هذه الخطابة الوعظية في مطلع القرن باسم الدومنيكاني : لاكوردير ، واشتهر آخرون واصلوا العملية في القرن العشرين ؛

واشتهر من هؤلاء الاساتذة : قلمان ، كوزان ، كينه . . .

واشتهر في الخطب السياسية في السنوات ١٨٧٠ - ١٨٨٠ ، في مقدمة من اشتهر ، كامبتا الذي كانت خطبه تهيج الجماهير

واشتهر بعد ذلك في الخطب البرلمانية : كلمنصو ، وجورس . . .

(٢٧) من أمثلته البارزة هتلر ، موسليني ، كوبلز . . .

(٢٨)ينظرVarga ولا سيما ص ١١ .

(٢٩) أقمت في باريس طالباً للأدب أكثر من خمس سنوات بين (١٩٤٨ - ١٩٥٣) وبحثت طويلاً في السوق عن كتاب في البلاغة ، (روتوريك) فما وجدت إلا عرضاً ولدى باعة الكتب المستعملة المهملة غير كتاب مونوري في طبعته الثالثة ١٨٦٩ ، ولم اسمع الكلمة إلاّ مرة واحدة مقترنة بلقب استاذ جليل في السوربون هوبيير مورو : استاذ البلاغة . ولكنه لا يدرس البلاغة وانما يدرس فصولاً من تاريخ الأدب ومواد من النقد الأدبي ، كأن اللقب أثري مرتبط بالكرسي الذي أنشيء يومها .

(٣٠) صدر بباريس عام ١٩٥٢ كتاب بعنوان « الفن الخطابي » - أو صناعة الخطابة - إن شئت ، وقد شكا فيه المؤلفSenger شكوى مرة من اهمال هذا الفن مع وجود الضرورة اليه حتى إن « الكلمة » اليوم لا تكاد تثير غير السخرية والهجاء . ويشتد عجبه إذ يرى الحال في التعليم الديني لا تقل سوءا عنها في التعليم الدنيوي بل انها لتزيد في الشكوى .

وليلاحظ ان الكتاب هذا أعيد طبعه مراراً ، وكانت الطبعة الرابعة سنة ١٩٦٧ .

ثم صدر كتيب في سلسلة ثقافية عامةQue Sais-je?

أمادراستها(أي دراسة الخطابة نفسها) نوعاً أدبياً فقد تضاءلت أو انعدمت لأن العناية بهذا الضرب من الدراسة الادبية تضاءلت أو انعدمت - بعد نفاق ورواج ، وكان من آخر هذه الكتب ، كتاب الأب فنسنVincent وقد صدرت طبعته الأولى سنة ١٩٠٨ ، ولقي رواجاً حتى عام ١٩٤٦ حيث صدرت الطبعة التاسعة عشرة . . . وكتابSuberville ١٩٤٦ ثم اعيد طبعه ١٩٤٨ والأول منقول الى العربية ، وعنهما كان منطلق بحثنا الخطابة هنا .

وحين تحدث كتاب « نظرية الأدب » عن الأنواع الأدبية لم يتطرق الى الخطابة ولم يذكرها .

(٣١) من ذلك ما كان من أمر الاستاذ الانكليزي في النقد الأدبي : أ . أ . رچاردز .

(٣٢) والدعوة واضحة جداً في كتابVarga وهو يشير الى اهتمام الفكر الألماني المعاصر « بالبلاغة » هذه . . .

ومن الأدلة على ان الرجوع الى الرتوريك لم يكن من أجل الخطابة وإنما لما فيه من جوانب الشكل وما له من أثر في

الاسلوب والإنشاء ما صدر سنة ١٩٦٥ عن مطبعة جامعة اكسفورد بعنوانEssays on Rhetoric متضمنا نصوصاً من افلاطون وارسطو وشيشرون وكنتليان . . . ثم من كولرج وسپنسر وستيوارت ميل وريچاردز . . .

(٣٣) تنظر مادة « خطب » في لسان العرب وغيره من المعجمات العربية ، وتنظر ذلك الكلمات الأخرى : الارتجال والرتج . . . والكلمات التي هي من لوازم الخطابة إيجاباً وسلباً .

(٣٤) يحسن أن ينظر كتاب تطور الأساليب النثرية لأنيس المقدسي ، بيروت ، مطبعة سركيس ١٩٣٥ وتكرر طبعه بعد ذلك بدار العلم للملايين .

(٣٥) الجاحظ ـ البيان والتبيين ١/ ٢٤١ .

(٣٦) الجاحظ ـ البيان ١/ ١٣٥ ـ ١٣٦ ، ١٣٧ ـ ١٣٩ .

وربما كان في الحكاية شيء من الاختلاق والتأليف ، ألا انها ذات دلالة على أي حال .

(٣٧) تنظر المقدمة المختصرة التي كتبها محمد عبد السلام هارون لطبعة البيان ، وكتاب سيد نوفل .

(٣٨) وقد تنبه سيد نوفل الى ذلك ويتنبه اليه من يمعن في الكتاب وتتبع دلالة مصطلحاته .

(٣٩) طه حسين في البحث الذي كتبه بعنوان « تمهيد في البيان العربي من الجاحظ الى عبد القاهر » وألقاه في مؤتمر المستشرقين ثم نقله عن الفرنسية الى العربية عبد الحميد العبادي ونشره مقدمة لكتاب « نقد النثر » الذي نشر منسوباً ـ غلطاً ـ الى قدامة بن جعفر . القاهرة ، لجنة التأليف والترجمة والنشر ، ١٩٣٨ ـ ص ٣ .

(٤٠) ابن النديم ـ الفهرست، القاهرة، المطبعة الرحمانية ١٣٤٨ هـ، أخبار أرسطو طاليس، الكلام على ريطوريقا . . . ص ٣٤٩ .

(٤١) ارسطو طاليس ـ الخطابة (الترجمة العربية القديمة) ، حققه وعلق عليه عبد الرحمن بدوي ، القاهرة ، ١٩٥٩ (مكتبة النهضة المصرية ، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر) .

وحقق عبد الرحمن بدوي كتاب تلخيص الخطابة لابن رشد ، القاهرة ، مكتبة النهضة المصرية ١٩٦٠ .

(٤٢) ينظر تمهيد في البيان العربي من الجاحظ الى عبدالقاهر « لطه حسين » .

(٤٣) عن مقدمة « نهج البلاغة » بشرح الشيخ محمد عبده . وقد شرح « النهج » مراراً ، أشهر شروحه وأوسعها شرح ابن أبي الحديد .

(٤٤) وأنف ضياء الدين نصر بن الأثير (٥٥٨ ـ ٦٣٧ هـ) أن يفيد من « حكماء اليونان » ، أو أن يطلع على ما كان في العربية من آثارهم ، لدى تأليفه كتابه الضخم « المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر » ، لأنه ينكر أن يكون لحكمتهم أثر في شعراء العرب وخطبائهم (القدماء والمحدثين) ، وأن يكون للحكمة فائدة . قال :

« . . . لقد فاوضني بعض المتفلسفين في هذا ، وانساق الكلام الى شيء ذُكر لأبي علي ابن سينا في الخطابة والشعر . . . وقام وأحضر كتاب « الشفاء » لأبي علي ، ووقفني على ما ذكره ، فلما رتمت عليه استجهلته ، فإنه طوّل فيه وعرّض ، كأنه يخاطب بعض اليونان ، وكل الذي ذكره لغو لا يستفيد به صاحب الكلام العربي شيئاً .

ثم مع هذا جميعه فان معول القوم فيما يذكر من الكلام الخطابي أنه يورَد على مقدمتين ونتيجة ، وهذا مما لم يخطر لأبي علي ابن سينا ببال فيما صاغه من شعر أو كلام مسجوع ، فإنَّ له شيئاً من ذلك في كلامه ، وعند إفاضته في صوغ ما صاغه لم تخطر المقدمتان والنتيجة له ببال . . . » ـ المثل السائر ، تحقيق أحمد الحوفي وبدوي طبانة ، القاهرة ، مطبعة نهضة مصر ، القسم الثاني ١٩٦٠ ، المقالة الثانية في الصناعة المعنوية ٥ ـ ٦ .

الظاهر ان ابن الأثير لم يفهم جيداً أرسطو ، ولا قصده الى الأجزاء التي تكون وحدة الخطبة . . .

وحين أراد ابن أبي الحديد (عز الدين عبد الحميد ٥٨٦ ـ ٦٥٦) أن يرد على ابن الأثير فألف كتابه « الفلك الدائر على المثل السائر » وعرض لهذه النقطة ابتعد كثيراً عن الخطابة ، أكثر من ابن الأثير لأنه تحدث وكان الكلام في الشعر وحده ـ تنظر ص ٩١ ـ ٩٢ من القسم الرابع من « المثل السائر » المذكور وقد طبع في هذا القسم : الفلك الدائر .

وكان أبو الحسن حازم القرطاجني (المتوفى بتونس سنة ٦٨٤ هـ) عارفاً بالتراث اليوناني في الخطابة ، وكان المنتظر ان تحتل هذه المعرفة مكانها من كتابه « مناهج البلغاء وسراج الأدباء » (تحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة ، تونس ١٩٦٦) ولكن المنتظر لم يقع وذهب أكثر كلامه على الشعر .

قال ص ١٩ : « لما كان علم البلاغة مشتملاً على صناعتي الشعر والخطابة وكان الشعر والخطابة يشتركان في مادة المعاني ويفترقان بصورتي التخييل والإقناع . . . » وتنظر ص ٦٢ ، ٣٦١ . انه عندما يتكلم على الخطابة كأنه يتكلم على شيء بعيد غير حاضر في ذهنه أو كأنه يجري الكلام من أجل الشعر .

(٤٥) دلائل الإعجاز (في علم المعاني) ط ١ ، سنة ١٣٢١ ؛ ط ٢ ، ١٣٣١ ، القاهرة ، مطبعة المنار .

(٤٦) اختار صفوت قدراً كبيراً من خطب العرب اصدره في كتاب « جمهرة خطب العرب »

وألّف نقولا فياض كتاباً في « الخطابة » من حيث هي فن له اصوله وقواعده وأهميته ، أصدرته دار الهلال بمصر .



٧ ـ المسرحية
(التمثيلية ، الدراما)

لو أردنا تعريفاً ـ أيَّ تعريف ـ يقربنا من التمثيلية[1] لأمكن القول إنها قصة يجُري المؤلفُ الكلامَ فيها على طريقة الحوار بين شخوصها الذين يمثلون حادثتها للمشاهدين على المسرح . و يكتفي المؤلف فيها من وصف المناظر والشخوص والملابس بإشارات موجزة تاركاً التفصيلات للمخرج .

وهكذا تكون فيها عدة عناصر : القصة (او الحدث او الفكرة) ، المؤلف ، الممثلون ، المسرح ، المشاهدون . . . ويكون هذا التعريف وسطاً لا ينفي ما هو أبسط منه ولا يحول دون ما هو أعقد . فقد مرت الدراما بتاريخ طويل رأت خلاله ـ وما زالت ترى ـ تغيرات وتطورات ، من اهتمام بالحادثة وكأنها كل شيء إلى غياب الحادثة وكأن المسرحية فكرة فقط ؛ ومن تركيز على تشابك الأحداث لتكوين عقدة ـ بعد عرض طويل ـ تحيِّر المشاهد وتشغل باله الى انسياب وكأن لا عقدة في الأمر ؛ ومن تجريد مطلق كأن الحادثة منبتَّة الجذور معلقة في الهواء إلى إلحاح شديد على الظروف المحيطة والعوامل المادية . . . وتبقى الصفة المميزة الأساس ـ في كل الأحوال ـ ما نسميه اليوم بالموضوعية في مناقضة الدلالة الأساس للغنائية ، ويقصد بالموضوعية ـ في هذه الحال ـ مقدرة المؤلف ـ أو موهبته ـ في الانسلاخ عن نفسه بحيث لا يراه المشاهد ، وإنما يرى شخوصاً مختلفة ويدرك أصواتاً متباينة ، ومهارة المؤلف الكبرى أن يمسك بالخيط من بعيد بحيث لا يُدرك إلاّ بصعوبة ولا يكتشفه إلا النَّقَدة المتمرسون ، حتى كأن الدرامية الحقيقية هي هذه الصفة ، وما عدا ذاك تصرف وتطور تمليه العصور والتجارب تحتل منه مسألة « الصراع » مكاناً بارزاً .

ولا يعرف الباحثون ـ كما هو طبيعي ـ أولية الدراما والمراحل البدائية التي مرت بها . ولا بد من أن تكون قد نشأت لحاجة إنسانية اجتماعية ، لأنها لا تعتمد الفردية ؛ وأن يكون الإنسان قد قطع شوطاً ذهنياً لا بأس به بحيث استطاع أن يخرج عن ذاته ـ ولو قليلاً في أول الأمر ـ وأن يضفي ما في ذاته على ذوات الآخرين أو أن يتبنى في ذاته ذوات الآخرين . إن هذه المرحلة تأتي بعد معرفة الشعر الغنائي والشعر الملحمي .

ولا بد من أنها نشأت أول أمرها بسيطة مع آثار من الغنائية والملحمية وكأنها شعر يروى قصة أو قصة تروى شعراً ، مع حركات تمثل حدثاً ، ورقصاً وموسيقى وغناء ،

ويلمح مجموع الحال إلى خروج المؤلف عن ذاته وتلبّسه بالآخرين . . . ويزداد الانفصال على مر الزمن ، ويداخل « الفن » تعقيد حسب الحاجة والاهتمام وتراكم الخبرات وتهيؤ المواهب وتنوع الأصالات . . . والمناسبات المتعددة التي يعرفها ذلك المجتمع في شؤونه المختلفة ثم في شؤون الدين على وجه الخصوص . . . ثم خروج عن هذا الوجه بتنوع أكثر . . . وأكثر .

ولا يبعد أن تجد الحاجة إلى نشوء الدراما في أكثر من مجتمع من المجتمعات البشرية ، وقد قصّر علمنا عن إدراك سر الحاجة أو الوصول إلى ما كان في تلك المجتمعات من دراما ، وإن صار أكيداً أن المصريين القدماء كانوا يملكون دراما ، وأن شعوباً أخرى تذكر بهذا الصدد ، ولا بد من أن البحث سيوطد من هذه المعلومات وسيزيد من الاكتشاف . . . ولكن الذي وجد من الدراما لدى المصريين ـ أو غيرهم ـ أو أشار إليها أو إلى لازمة من لوازمها لم يبلغ من القدر بحيث يسمح بالدراسة المستفيضة[٢] ، ولو كان هذا كل ما لدينا عن الدراما لما كانت لها هذه القيمة الكبيرة التي نوليها لنوعها . ولا شك في أن اهتمام العالم بالدراما جاء من اهتمام الإغريق بها للمنزلة التي أحلوها إياها من حياتهم وللنصوص التي ابتدعوها ولقيام المسرح الأوربي ـ ومن ثم العالمي الحديث ـ على أساس تلك الدراما ، فمدٌ في تاريخها وأطال من عمرها وأعلى من شأنها .

ويدل ما وصل إلينا من أقدم النصوص الدرامية على ارتباط هذا الفن ـ أيٌّ ارتباط ـ بالدين ، حتى قال القائل ـ وكرر ـ إن الطقوس الدينية هي التي استدعت نشوءه أول مرة . وقد يكون الأمر صحيحاً ، وقد يكون الأنسب الرجوع قليلاً الى ما سبق ذلك لنرى فيه مظهراً اجتماعياً مثل أي مظهر اجتماعي في الرقص والغناء لدى مناسبات مفرحة أو محزنة عائلية أو قبلية أو مدنية أو شعبية . . . ثم جاء الدين فاستحوذ عليه وجعله طقساً من طقوسه .

إن كثيراً مما قدم عن نشأة الدراما لم يبلغ مبلغ العلم اليقين وإنما هو نظرات ونظريات ومتابعات ودراسات قد يقرب مجموعها من الحقيقة وقد يؤدي طريقها يوماً إلى الحقيقة أو يشجع ـ في الأقل ـ على المضي قدماً في البحث دون شعور بالعجز أو اليأس او التفاهة .

ولا يختلف علمنا بالدراما الإغريقية عن ذلك إلاّ بالدرجة ، وإلاّ فنشأة هذه الدراما محفوفة بالغموض والاضطراب ، ويذكر ـ فيما يذكر ـ أن الدراما الاغريقية هذه لم تخل من

تأثير مصر القديمة .

وإذا كان أكثر علمنا بالدراما الإغريقية قائماً على أثينة وشعرائها الكبار ، فهناك أكثر من دليل ـ أو أكثر من رأي ـ على أن أثينة لم تكن المبتكرة بين مدن الإغريق أو لم تكن الوحيدة في الأقل أو المنفصلة عن التأثر والأخذ[٣] .

ويميز الإغريق من الشعر أنواعاً عديدة واضحة المدلول : الغنائي ، الملحمي ، التعليمي ، التراجيديا (المأساة)[٤] ، والكوميديا (الملهاة)[٥] . . . وتجمع التراجيديا والكوميديا مادة واحدة في كلتيهما هي الدراما (دراما) drama وهي الكلمة التي تترجمها اللغات الأوربية بـ action ونترجمها الى العربية بالفعل أو الحدث . ولم يتضح أنهم ـ أي الإغريق ـ جمعوا بين التراجيديا والكوميديا في نوع واحد ،أو جعلوا منهما نوعين متفرعين عن نوع واحد يحمل اسماً خاصاً هو الدرامي ، وإنما كانوا يذكرونهما ـ ويتحدثون عنهما ويدرسونهما ـ مستقلتين ، وقد تتقاربان وتقترنان . وسارا على ذلك طويلاً ؛ ولهذا فانك عندما تريد العلم بهما جيداً في معجم تبحث عن لفظهما ولا تجد ما يفي بمطلوبك ما تجده في ذلك المعجم تحت كلمة « دراما » او « درامي » .

ولا بد للمرء وهو يبحث عن المأساة ـ أو الملهاة ـ من أن ينزع من ذهنه كثيراً من مفهومه الحديث ليقترب من المفهوم القديم وليكوِّن لنفسه فكرة عن نشأتها وعن سذاجة هذه النشأة .

إننا لا نعرف معرفة أكيدة نشأة المأساة وظروفها . ولا بد من أن تكون العوامل الأولى في ذلك اجتماعية ذات طابع من الجد والأسى وإحساس الفاجعة بعزيز أو كبير ، وانها كانت غناء أو مادة انفصلت تدريجياً عن الغناء واتخذت شكلاً خاصاً جمعياً تغني فيه فرقة (أو جوقة أو كورس chœurs) وتتحرك تمثيلاً للمعنى وقد ترتدي ملابس خاصة تغيرها لدى تبدل الأحوال التي تعالجها .

ثم اقترن هذا المظهر بالطقوس الدينية . وطبيعي أن ينشأ هذا المظهر وأن يحدث هذا التطور لدى مجتمعات (أو شعوب) كثيرة (كالهندية[٦] أو المصرية . . .) أو لدى المجتمعات كلها بوجه من الوجوه إذا أُريد به الحال البدائية الفطرية المحدودة او المناظر ذات الطابع التمثيلي . وليست هذه الحال ميدان البحث ، ولكن ميدان البحث ما يمكن أن يتطور منها ويتفرع عنها ويكوِّن فناً أو نوعاً أدبياً لدى هذا الشعب أو ذاك .

وقد تميَّز الإغريق بتطوير الحال البدائية إلى فن منظم مرتبط بالطقوس الدينية لعدة آلهة ثم بإله معين هو ديونوسوس Dionusos إله الإخصاب والكرم والخمر . تنتاب حياة هذا الإله ضروب متناقضة من الحالات بين أقصى الحزن وأقصى الفرح ، ويمكن أن تعكس ـ الكروم ـ التي هو ربها ـ هذه الحالات فهي جرداء كالميتة في الشتاء ، حتى إذا أقبل الربيع بدت عليها علامات الحياة، فظهرت البراعم والأوراق وولدت الأغصان، وبدت طلائع العناقيد ، ويمر عليها الصيف بحره ، وتنضج ، فتقطف وتعصر في الخريف .

ويرقب الناس الكروم باهتمام زائد ويربطون ذلك بطقوسهم الدينية واحتفالهم بالإله فيحزنون لحالات البؤس التي تمر عليها ويعبرون عن حزنهم في شعر حزين غنائي ـ في أول الأمر ـ يكون أساساً لما سيعرف بالتراجيديا (المأساة) ؛ ويفرحون لحالات النعيم ويعبرون عن فرحهم بشعر غنائي كذلك ذي طبيعة مختلفة عن الغنائي الأول ، ويكون أساساً لما سيعرف بالكوميديا (الملهاة) . ويسير الشعران مع الطقوس في طرق مختلفة وتمر عليها ضروب من التطورات .

عرف الشعر الغنائي الحزين الذي ينظم في احتفالات ديونوسوس بالديثورامبس Dithurambos متخذاً مادته من اسطورة الإله ويُنشد مصحوباً بالناي . يقف الشاعر ينشد ـ ويتحرك ـ أسطورة الإله ، ومعه فرقة (جوقة . . .) تردد أبياتاً بعينها ويحددها لهم ، وكانت الفرقة ترتدي جلود الماعز لتظهر بمظهر الساتوري : أتباع الإله .

وتبقى هذه الظاهرة في فوضى وبدائية تنتظر اليد التي تشذّبها وتهذبها ، ويذكر اسم آريون(Arion) من القرن السابع قبل الميلاد على أنه أول شاعر نظَّم هذه الظاهرة ومنح الديثورامبس شكله الأدبي ، وجعل للجوقة كيانها الثابت . ثم دخلت على الديثورامبس ، في مقاطعات مختلفة تطورات قربته من أن يكون المسرحية المأساة التي تجعل من الأثر الأدبي النوع المطلوب . وحازت مقاطعة أتيكا (وهي الأقليم الذي يتخذ من أثينة عاصمة له) هذا « الشرف » ، فلم يعد الشاعر ـ فيها ـ قاصاً وإنما صار ممثلاً يحكي شخصية الإله (أو البطل) فيما ينتابها من تقلبات وتنوع وأحوال ، وتقف الفرقة ترد عليه وتجاوبه على طريقة المحاورة . وإذ يكون حوار ، تكون صفة مسرحية مهمة للنوع الجديد تخرج به عن غنائية الديثورامبس .

أَعْلَتْ أثينة من شأن هذا النوع الجديد وجعلت له كياناً خاصاً حتى كأنها صاحبته ،

فقد نظمته واهتمت به وهيأت له لجان تحكيم تمنح الجوائز للفائزين من الشعراء في المسابقات .

ومن أبرز أسماء الشعراء التي تذكر بهذا الصدد اسم ثسبس Thespis الذي حاز الجائزة سنة ٥٣٦ ق . م في اول مسابقة تراجيدية أقامها الحاكم الطاغية پيستراتوس في أثينة . وقد ثبتت أعمال هذا الشاعر عدداً من صفات النوع ، ويُعتقد أنه هو الذي أدخل الممثل في مقابل فرقة المغنين ، فكانت التراجيديا تبادلاً بينه وبينهم ، ويحكي - هو - خلال إنشاده حركات الشخوص الذين يرد الكلام على لسانهم . وأوجد لهذا الممثل - لكي تكون الحكاية أقوى وأدل - الأقنعة المختلفة والملابس المتنوعة يغيرٌ منها في مواجهة الفرقة حسب مقتضيات الحال - ولم يكن ذلك الاختراع هيِّناً .

وسارت التراجيديا - بعد ذلك - تتطور فنياً بأن تقلل - تدريجاً - من ارتباطها بالآلهة فتتجه نحو الإنسان فتخرج عن موضوعها التقليدي الى الحياة اليومية والأحداث التاريخية مما يتصل مباشرة بمشكلات الانسان وحياته الاجتماعية والسياسية ؛ وشرعت تقلل من تفككها بأن تربط أجزاءها بموضوع واحد ثم انها عندما طالت عن الحد لسعة موضوعها الواحد جُعلت ثلاثة أجزاء أي أن المسرحية الواحدة ذات الموضوع الواحد الواسع صارت ثلاث مسرحيات متصلة منفصلة في آن واحد .

وتركزت مسابقاتها ، وتعدد شعراؤها ، وتهيأت لها المواهب الكبيرة ، وبلغت أوجا في القرن الخامس ق . م على يد ثلاثة من شعرائها الكبار (لدى الإغريق وفي كل زمان ومكان) وهم :

أيسخيلوس Aischulos (٥٢٥ - ٤٥٦ ق م)

سوفوكليس Sophokles (٤٩٦ - ٤٠٥ ق . م)

يوريبيدس Euripides (٤٨٠ - ٤٠٥ ق . م)[٧] .

يعد ايسخيلوس أبا التراجيديا الإغريقية - لفضله الكبير في تطويرها حتى كأن كل ما سبقه محاولات وتمهيدات وانه هو نقطة البدء المكتملة . لقد جعل للتراجيديا ممثلين اثنين - بعد أن لم يكن لها سوى ممثل واحد . وقيل إنه هو الذي جعل الاثنين - فيما بعد - ثلاثة[٨] . وقلل من أهمية الفرقة (الكورس) ووطد من مكانة الحوار واهتم بالملابس في

تنويعها ومناسبتها للشخوص والأحوال وصقل الأقنعة ورعى الاخراج رعاية خاصة . وتجعل منه آثاره الرئيسة واحداً من أعاظم الشعراء يبث خياله القوي الحياة في الطبيعة والاسطورة والإنسان، وهو في عمق عاطفته الدينية ونظراته الفلسفية فيلسوف على قدر ما هو شاعر . وكان شجاعاً اشترك في عدة حروب منها الحرب مع الفرس .

يروى انه ألّف نحواً من سبعين (وقيل تسعين) مسرحية ، فاز بالجائزة الأولى ثلاث عشرة مرة. لم يبق من آثاره إلاّ ثلاثية الأورستيا (أگاممنون ، حاملات القرابين ، إلٰهات الرحمة او العذاب ـ اليومنديس) والضارعات (المستجيرات) والفرس وبروميثيوس مقيّداً وسبعة ضد طيبة .

وخطا سوفوكليس بالتراجيديا خطوة أخرى ، ومن الباحثين من يرى أنه هو الذي رفع عدد الممثلين من اثنين الى ثلاثة ، ومنهم من عزا الخطوة الأولى في ذلك الى ايسخيلوس[٩] وعزا الى سوفوكليس فضل الاستفادة الكاملة من هذه الزيادة والدقة في توزيع الحوار على الممثلين وتخصيص الأدوار لهم ، كأن خطوة ايسخيلوس كانت مضطربة قلقة .

وفي الوقت الذي جعل سوفوكليس عدد أعضاء الفرقة خمسة عشر بعد أن كانوا اثني عشر قلل من شأن الفرقة في مجرى التمثيل فقلص بذلك من شأن العنصر الغنائي .

وزاد على ذلك بأن أمر برسم المناظر .

ومن أهم أعماله أنه أضعف من دور الآلهة في التراجيديا ، وزاد من دور الإنسان . لقد « نشأ سوفوكليس معتدلاً في دينه ، إنسانياً في عواطفه . لذا أصبحت المأساة عنده لا تشتمل على حرب بين إرادة القضاء والآلهة من جهة وبين إرادة الإنسان من جهة أخرى ، وإنما تصف حرباً بين إرادتين إنسانيتين ، وبذا أصبح دور الآلهة في مسرحياته محدوداً لأنهم أصبحوا يدبرون الحياة الإنسانية من بعيد بعد أن كانوا يتدخلون عند ايسخيلوس في كل شيء فقوة مسرحيات سوفوكليس لا تأتيها من أنها تصور عظمة الآلهة وجبروتهم وإخضاعهم الإنسان لإرادتهم ، وإنما تأتيها من الحرب العنيفة ، بين إرادتين إنسانيتين أصرت كل منهما على ما تريد وما تزالان تصطرعان حتى تتدخل الآلهة وتفصل بينهما »[٩] .

ويذكر لسوفوكليس[١٠] الثراء اللغوي وتطويع هذه اللغة للتمثيل بحيث تبدو طبيعية متناسبة والأدوار التي تنطق عنها ؛ ويذكر الثراء السيكولوجي للعدد الكبير الذي عرضه

من العواطف المختلفة على اختلاف الشخوص وتعددهم .

وخرج بالتراجيديا عن النظام الثلاثي وجعل كل مسرحية مستقلة ، وتقدم بذلك نحو الشكل الذي ستستقر عليه .

كتب سوفوكليس أكثر من مئة مسرحية (روي أنها ١٢٣ وروي انها ١٣٣) غالبها تراجيديات . وقد فازت أكثر من عشرين منها بالجائزة الأولى ، ومن الفوز ما كان في حياة ايسخيلوس . وصل الينا من مسرحياته سبع كاملات هي : اياس (اجاكس) ، انتيگونا ، الكترا ، التراخينيات ، أويديبوس (أوديب) ملكاً ، فيلوكتيتس ، أويديبوس في كولونا .

ولم يكن إزاء يوريبيدس مجال لإدخال أشياء كثيرة على بناء المأساة ، ومما يذكر له في ذلك : المقدمة Prologos قبل بدء التمثيل[١١] . وتأتي أهمية يوريبيدس الكبرى من عمله في مضمون المأساة في تصويرها عصره في حياته القاتمة متخذة الإنسان المتطور الجديد مركزها ومدارها فتطورت المسرحية في يديه وصارت عملاً أدبياً مملوءاً بالسخرية والهدم والتجديد ، وأصبحت الى الملهاة أقرب منها الى المأساة . . . وكان يؤمن بأن المسرحية يجب أن تجعل الإنسان محوراً لها ، فكان لا يهتم إلاّ بتصويره وتحليل نفسيته وفهم تصرفاته ، ونتج عن ذلك أنه اعتنق فلسفة خاصة فيما يتعلق بالقدر ، فآمن به في حدود حقيقة واحدة وهي : « أن مبعث كل تصرف إنساني ، ومصدر كل سعادة أو بؤس لا يعزىٰ إلى الايمان بعقيدة ثابتة أو إلى مشيئة الإله ، ولكنه يعزىٰ الى طبيعة البشر قبل كل شيء . لقد أخضع يوريبيدس كل آرائه وكل دراساته لهذه الحقيقة ، فكان يهتم بالدين إذا اتصل بتصرفات الإنسان وكان يعنى بالفلسفة والعلوم الطبيعية إذا ساعدت المرء على التحرر من الخرافات ، وكان ينبذها جميعاً إذا جعلت الانسان يهرب من الحقائق أو يبتعد عنها .

كان واقعياً يحاكي الطبيعة ويصف ما يرى . . . ويعبر عن آراء أغلبية المجتمع الذي عاش فيه ، فكان يمدح الديمقراطية التي يتساوى في ظلها الغني والفقير ويحب السلم ويكره الحرب لأن شقاء المنتصر في رأيه لا يقل عن بؤس المغلوب . . . وعبّر عن كرهه للرق واهتم بالدفاع عن العبيد ودعا الى تحسين حالهم لأن الرق يفسد الأخلاق ويجعل العبد جباناً خائناً .

وكان يوريبيدس أيضاً أول من خصص للحب مكاناً كبيراً في مسرحياته إذ كان

الحب يعتبر فيما مضى من العواطف التي لا تستحق أن تعرض على المسرح . . .

وهكذا كان يوريبيدس أول شاعر مسرحيّ صوّر الإنسانية في صورتها الحقيقية ، فبذل كل ما أوتي من جهد في أن يرسم الحياة الواقعية وما يجري فيها من أحداث ويصور الشخصيات كما هي لا كما يجب أن تكون . . . »(١٢) .

لقد تميَّز بالحرية التي يتعامل بها مع الموضوعات الأسطورية فقد كان ينتقد عيوبها ، ويتصرف بها كما يريد ليمنحها معنىً معاصراً فيقدمها على وجه يشف عما يقصد إليه من شؤون الديمقراطية والحاكم والفلاح ، ويضع الآلهة موضع اللوم . كانت مسرحياته تثير النقاش في قضايا كثيرة العدد ، وكان همه فيها أن يفضح الرذائل ويكشف عن المفاسد والشرور .

وكان يبلغ من التشاؤم حدّاً اليأس ، وحال سيطرة السر المأساوي لبؤس البشر عليه دون خلق شخصيات تستطيع أن تفرض عظمتها على القدر فتتخلص من الشكوى والضعف والخنوع للقوى التي تصرعها .

ويمكن أن يعد في باب المؤاخذة على مسرحياته ضعف يعتريها أحياناً وافتعال أحياناً ، ولكن هذه المؤاخذات تضيع إزاء ما تتمتع به هذه المسرحيات من عمق العواطف الإنسانية وما تعرض به من لغة جميلة من طراز السهل الممتنع .

بقي أن شاعراً لا يأبه للآلهة وأساطيرهم ولا للطبقة المتحكمة ، يصعب أن يفوز في المسابقات كما يفوز غيره ، ولا بد من أن يستثير المحافظين وأن يرمى بالإلحاد . . .

ولكنه كان أكثر معاصريه تأثيراً في الأجيال التالية وآثرهم وكان المثل الذي يُحتذى لدى الرومان وحتى نهاية القرون المتوسطة ثم في القرن السادس عشر وحتى راسين ولسنك وشلر ولعله اقرب المؤلفين الى الدرامة الحديثة(١٣) .

كتب يوريبيدس نحو مئة مسرحية وصل إلينا منها سبع عشرة تراجيدية هي : الكستيس ، ميديا ، هيبوليتوس ، هيكوبا ، أندروماخا ، هيراكليداي ، الضارعات ، الطرواديات ، هيراكليس مجنوناً ، أفجينيا في تاوريس ، أيون ، هيلين ، الكترا ، الفنيقيات ، أورستيس ، أفجينيا في أوليس ، عابدات باخوس .

وخلف كذلك مسرحية واحدة ساتورية هي سيكلوب وهي الوحيدة في بابها مما وصل

الينـا من هذا النـوع الدرامـي . كما حفلـت الكتـب القديمـة بنصـوص واستشهـادات واقتباسات من شعره ، وليوريبيدس تراجيدية وصلت الينا واسمها « ريسوس » ولـكن الدارسين في شك من صحة نسبتها إليه .

شغل هؤلاء الشعراء الثلاثة الكبار بتراجيدياتهم القرن الخامس للميلاد في بلاد الإغريق وكانوا موضوعاً للإعجاب والمفاضلة والمناقشة ، وهم على ما بينهم من اختلاف يفرّقهم ويميز الواحد من الآخر ، كانوا قد ثبّتوا بآثارهم قوانين النوع وقرروا قواعده ، وانتقل عنهم الى الأجيال بعدهم .

ولم يدرك أرسطو (٣٨٤ ـ ٣٢٢ ق م) الشعراء الثلاثة ، ولكنـه أدرك مكانتهـم العالية وشهد تمثيل مسرحياتهم وقرأها فوقف إزاء آثارهم وقفة الناقد المحلل ووقف ازاء المأساة وقفة طويلة . وكان مما قالـه : « المأسـاة . . . محـاكاة فعـل نبيل تام ، لهـا طول معلوم ، بلغة مزودة بألوان من التزين تختلف وفقا لاختلاف الأجزاء ، وهذه المحاكاة تتم بواسطة أشخاص يفعلون ، لا بواسطة الحكاية ، وتثير الرحمة والخوف فتؤدي الى التطهير من هذه الانفعالات . . . »[١٤].

« المأساة محاكاة لمن هم أفضل منا . . . »[١٥] « وكان اسخيلوس أول من رفع عدد الممثلين من ممثل واحد الى اثنين ، وقلل من أهمية الكورس (الجوقة) وجعـل المكانـة الأولى للحوار ؛ ثم جاء سوفوكليس فرفع عددهم الى ثلاثة ممثلين ، وأمر برسم المناظر . واستفحل أمر المأساة واتسع مجالها ، فصدت عن الخرافات القصيرة وعن اللغة الهازلة التي ورثتها عن أصلها الساطوري واتسمت في النهاية بالجلال .

وفيما يتصل بالوزن ، استبدل بالوزن الرباعي الجـاري (الطروخـاسي) الـوزن الثلاثي الايامبو ؛ وكان الرباعي يستعمل أولاً لأن الشعر كان من نوع الساطوري وأقرب الى الرقص ، لكن لما دخلت لهجة التخاطب تبعها بالطبع استخدام الوزن الأنسب لها ، ومن الواضح أن الـوزن الثلاثـي الايامبـو هو من بـين الأوزان كلهـا أقربهـا الى لهجـة التخاطب . . . »[١٦] .

وتحدث أرسطو عن أجزاء المأساة وعنـي عنـاية خاصـة بالفعـل او تركيب الفعـل (الحدث) وقال : « ان المأساة لا تحاكي النـاس ، بل تحـاكي الفعـل والحياة والسعـادة والشقاوة . . . ولا توجد مأساة بغير فعل . . . ألا إن المأساة محاكاة فعل ، وبفضل الفعل تحاكي أناساً يفعلون »[١٧] ، ويشترط في الفعل الوحدة والنظام الـذي يربط بـين أجزائـه

ويكون امتداده [معقولاً] في حدود ما تعيه الذاكرة ، « يجب أن يكون الفعل واحداً وتاما وأن تؤلف الأجزاء بحيث إذا نقل أو بتر جزء انفرط عقد الكل وتزعزع لأن ما يمكن أن يضاف او الاّ يضاف دون نتيجة ملموسة لا يكوِّن جزءاً من الكل » . ولكل فعل تام «بداية ووسط ونهاية» مترابطة ذات «طبيعة واحدة» ان المأساة حدث واحد متماسك وليست مجموعة احداث لا رابط بينها . « وفي كل مأساة جزء يسمى العقدة ، وجزء آخر هو الحل . . . وأعني بالعقدة (ذلك القسم من) المأساة الذي يبدأ ببدايتها ويستمر حتى الجزء الأخير الذي منه يصدر التحول : إما الى السعادة او إلى الشقاء ؛ وأعني بالحل (ذلك القسم من) المأساة المبتدىء ببداية هذا التحول حتى النهاية . . . »[١٨] .

وتحدث عن طول المأساة زمناً مقابلة مع الملحمة فقال : « المأساة تنحو إلى حصر نفسها ، قدر المستطاع ، في زمان مقداره دورة واحدة للشمس ، أو لا تتجاوزه إلاّ قليلا بينما الملحمة لا تحد بزمان ؛ ففي ذلك يفترقان ، وإن كان الشعراء في البدء لم يتقيدوا بزمان لا في المأساة ولا في الملحمة » .

وواضح من جملة كلام أرسطو تأكيده الذي لا يقبل المناقشة على وحدة الفعل وانه لم ينص على وحدة الزمان لأن حديثه عنها لم يبلغ مبلغ القطع والجزم ؛ اما المكان فلم يرد لديه عنه اية إشارة .

وسارت المأساة أيام أرسطو وبعدها في هذا الضوء ، ولكنها لم تمتلك الكاتب المبدع من طراز الثلاثة الكبار في القرن الخامس ولم تخلف النص المبدع من نمط ما خلّف اولئك . . .

وكان ينمو إلى جوار المأساة وبعد أن احتلت المأساة المنزلة العالية وتوطدت ، نوع أدبي (شعري) آخر هو الملهاة (الكوميدي) ، ولم يكن في أوله بذي شأن أو أهلاً للاحترام ومنزلة للتقدير لما فيه من بذيء القول وفاحش المواقف وخشونة الروح مما يبقيه شعبياً ينفر عنه أهل الذوق المهذب والطبقة الاجتماعية ذات الصدارة .

وطبيعي أن نجهل تاريخه الأول والدوافع إليه وتاريخ صلته بالدين والآلهة ، ولا بد من أن يكون في الأصل تعبيراً عن حاجة اجتماعية وأن يكون متصلاً بالفرح والمرح وأن يكون في حالته الفطرية مشابهاً لما يمكن أن يكون في كثير من المجتمعات البشرية ـ وربما كلها ـ ولكن المهم فيه تحوله الى نوع واحتلاله منزلة في المجتمع مقترنة باحتفالات مهمة ،

ويأتي الدين في رأس هذه الاحتفالات ، ويأتي الإلـه ديونوسـوس على رأس الطقـوس الدينية ، فلقد صار فنا وكان له ما كان للمأسـاة وتهيأ له شاعـر كبـير هو أرستوفـانيس Aristophanes (١٩)

وإذ وقف ارسطو يدرس الشعر في مأتاه ومآله ووقف عند أنواعه وحلل نصوصه وانجلى تحليله عن نتائج مهمة صارت قواعد وقوانين . . . عرض للملهاة ، نقول عرض فقط ، لأن الذي وصل الينا في كتابه قليل ؛ وأهم ذلك ما جاء بصدد المقابلة بين المأساة والملهاة . وقد أشار إلى أنهما تقومان على المحاكاة(٢٠) ؛ « وتختلف أخلاق النـاس جميعـاً بالرذيلة والفضيلة »(٢١) و « ان الشعراء يحاكون إما من هم أفضل منا ، أو أسوأ »(٢٢) « هذا الفارق بعينه هو الذي يميز المأساة من الملهاة : فهذه تصور الناس أدنياء ، وتلك تصورهم أعلى من الواقع » (ص ٩) .

ان سوفوكليس « يحاكي كما يحاكي أرسطو فانيس ، لأن كليهما يحـاكي أشخاصـاً يفعلون ويعملون مباشرة (امامنا) » (ص ١٠) .

« ولهذا قال البعض إن مؤلفاتهم « درامات » ، لأنها تحـاكي أشخاصـاً يعملـون ويفعلون . ولهذا أيضاً ينسب الدوريون الى أنفسهم الفضل في ابتداع المأساة والملهـاة (فالميغاريون يدّعون لأنفسهم الملهاة : شعراء الميغاريون المقيمون هنا ـ وهم يزعمون أن الملهاة نشأت في العهد الذي كانوا فيه يحكمون حكما ديمقراطيا ـ والميغاريون القاطنون في صقلية : وذلك لأن آفيخاروس الشاعر نشأ في صقلية ، وقد سبق بزمان طويل كلاً من خيونيدس وماغنس ؛ أما المأساة فيدعيها بعض الدوريين في الفلوفـونيز . . . » - (ص ١٠ - ١١) .

وأشار إلى ما لهوميروس من فضل التمهيد للملهـاة فهـو « اول من رسـم معالـم الملهاة » لأنه « حاكى الهزل بصورة درامية » وللمأساة بملاحمه « ولما ظهرت المأساة والملهاة أصبح الشعراء الذين اتخذوا أحد هذين النوعين ـ وفقاً لطباعهم الخاصة ـ شعراء ملاهٍ بدلاً من أن يكونوا شعراء إيامبيين ، والبعض الآخر شعراء مآسٍ بدلاً من شعراء ملاحم ، لأن هذه الفروع الأدبية الأخيرة [المآسي] كانت أجل وأعلى مقاما من الأولى [الملاهى] » (ص ١٤) .

و « الملهاة ، كما قلنا ، هي محاكاة الأراذل من الناس ، لا في كل نقيصة ، ولكن في الجانب الهزلي الذي هو قسم من القبيح . إذ الهزلي نقيصة وقبح بغير إيلام ولا ضرر :

فالقناع الهزلي قبيح مشوه ، ولكن بغير إيلام .

. . . نجهل نشأة [الملهاة] لأنها قليلة الشأن غير معتنى بها . والوالي لم يسمح بتقديم جوقة من الممثلين الهزليين إلاّ متأخراً وقبل هذا كانوا من المتطوعين ولا يذكر الناس الشعراء المسمين هزليين (كوميديين) إلا منذ أن تكونت للملهــاة صورتها . . » (ص ١٦ - ١٧) .

لقد اعترف أرسطو بجهلنا أولية الكوميدي وأشار الى موطنين مهمين من مواطن نشأتها وتطورها هما : صقلية وأثينة . ولا نكاد نعرف أمراً ذا بال عنها . وقد يكون أقدم ما في ذلك يرجع الى أواخر القرن السادس ق . م وان أهميتها بدأت تتضح في صقلية أوائل القرن الخامس ق . م ، ولكن أثينة هي التي اختصت بالفن وخطت به إلى الأمام خطوات واسعة فدخل في الطقوس الدينية ولزم شعائر ديونوسوس ، ويبدو أن الملهاة كانت تقام أول الأمر في احتفالات اللينيا (يناير = كانون الثاني) على حين تقام المأساة في (مارس = آذار) ثم زال التفريق وصار النوعان يقامان في هذه الأعياد أو تلك .

واعترفت أثينة رسمياً بالملهاة - ويذكر لذلك عام ٤٨٦ ق . م - فدخل هذا النوع المسابقات وحصل المؤلفون - والمخرجون - على الجوائز ؛ ومن هنا كان أكثر علمنا عن النوع متصلاً بالملهاة في أثينة ، ويلاحظ الدارسون أن الملاهي القديمة تتسم بالخشونة والبذاءة وتقوم على هجاء رجال السياسة هجاءً شخصياً ، وكانت تختار لذلك زعماء الحزب الديمقراطي بوجه خاص ، كما تناولت بارزين في الشعر والفلسفة والموسيقى . ثم سارت تتطور - مع الزمن - في طريق التهذيب والتعقد الفني مخففة من الهجمات الشخصية متهجة نحو تقليل الخيال وزيادة الواقع والجد وتصوير الحياة الاجتماعية والعادات والتقاليد . ورأى هؤلاء الدارسون الملهاة - على ذلك - نوعين : قديمة وجديدة (حديثة) ثم زاد آخرون البحث فرأوها ثلاثة أنواع : قديمة ، متوسطة ، جديدة ، ويمكن أن تعد حرب البلوبونيز. Péloponnèse - التي وقعت بين اسبارطة وأثينة وانتهت سنة ٤٠٤ بسيطرة الأولى على الثانية - حداً يمكن أن يعين مرحلة التحول الكوميدي من القديمة الى المتوسطة .

وأكثر علمنا بالملهاة الأثينية يقوم على علمنا بشاعرها الكبير ارستوفانيس ، وتقع أكثر مسرحيات ارستوفانيس في طراز الكوميدية القديمة ، ويقع المتأخر منها في المتوسطة .

ولا يعرف تاريخ ميلاد هذا الشاعر وتاريخ وفاته على وجه الدقة وكثيراً ما قدرت

الولادة بأواسط القرن الخامس والوفاة بعام ٣٥٨ ق . م وقد حصل على الجائزة وهو في العشرين من عمره ثم توالت آثاره وتزايدت شهرته فحصل على الجائزة الأولى أربع مرات والثانية ثلاث مرات والثالثة مرة واحدة . . . وشارك في الحياة العامة وهاجم الزعماء وجرّ عليه نقده المتاعب وإذ كانت حرب البلوبونيز كان طبيعياً مع أثينة ودعا الى صلح شريف وعادل . ويوصف بأنه عدو لزعماء الحزب الديمقراطي ، ميال الى الارستقراطية ، محافظ في الدين والأدب والموسيقى والأخلاق والتقاليد كما هو محافظ في السياسة ، وكثيرا ما هاجم دعاة التجديد في كل ميدان .

ولا يعدم الباحث[٢٣] المتعمق في آثاره أن يراه معقداً شديد التناقض تجد عنده الشيء وضده ؛ فهو في الأخلاق يتحدث عن الرذيلة دون أن يهاجمها ، وفي السياسة يهاجم النظم كلها ، وفي الدين يقدم الآلهة مخلوقات جشعة كثيرة الخوف .

ولكن الذي يقرره النقد أن ارستو فانيس شاعر كبير من الطبقة الأولى في فن التأليف الكوميدي لما يتمتع به من قريحة نفاذة ومزاج ساخر وجرأة نادرة وموهبة في الإضحاك وقدرة على تصوير مجتمعه وفضح عيوبه .

يُقدر ما مثل له من كوميديات بأربع وأربعين ، وصل الينا منها إحدى عشرة كاملة . يدخل منها في الكوميدية القديمة :

أخارنيس ، الفرسان ، السحب ، الزنابير (اليعاسب) ، السلام ، الطيور ، ليسستراتي ، ثيسمو فوريازوساي ، الضفادع .

وقد هاجم أرستوفانيس في السحب سقراط عادّاً إياه سفسطائيا ؛ وفضل في الضفادع سوفوكليس على يوريبدس ـ وعُدت الضفادع لذلك من مصادر النقد الأدبي .

وأدخل الباحثون في الكوميدية المتوسطة (مع صعوبة الفصل الجازم بين المرحلتين) : النساء في البرلمان وبلوتس.

وتستمر الملهاة أيام ارستوفانيس وبعده وتخرج من المرحلة المتوسطة وتدخل في الجديدة . ويحتفظ التاريخ بشيء عن هذه العصور ويعدد من أعلام الشعر والآثار إلاّ أنه لا يدل على عظمة ما يذكر ولا يدل كذلك على وجود من فاق ارستوفانيس فنّاً وشهرة وإبداعاً .

واكبر من يذكر في الكوميدية الجديدة (الحديثة) منانـدروس Menandros

(٣٤٠ ؟ - ٢٩٠ ؟ ق . م) .[٢٤]

« يعتبر ماناندروس أعظم كتاب الكوميديا الإغريقية الحديثة ، باعتبار أنه الوحيد الذي وصلتنا بعض أعماله في صورة شبه كاملة. وحتى بداية القرن العشرين لم يكن ماناندروس يعني بالنسبة لنا أكثر من اسم له بعض الشهرة ككاتب كوميدي وبعض شذرات لا تمكننا من معرفة أي شيء عن فنه . ولكن بعض أوراق البردي التي وجدت في بلدة افروديتوبوليس من أعمال مديرية جرجا بصعيد مصر ، قد أمدتنا بثلاث مسرحيات من أعماله في صورة تكاد تكون كاملة تمكننا من معرفة الموضوع والشخصيات معرفةً مؤكدة ، كما أمدتنا أيضاً بقدر كبير من الشذرات لمسرحية رابعة . . . كتب أكثر من مائة مسرحية كوميدية ، عرضت اولاهاما بين عامي ٣١٦ و ٣١٥ ق . م ولم يزد عدد مرات فوزه بالجائزة الأولى عن ثماني مرات . . . مسرحية التحكيم هي أكمل ما وصلنامن أعمال ماناندروس . . . والمسرحية الثانية تسمى « ساميا » . . . والثالثة تسمى « حليقة الشعر » . . . »[٢٥] والرابعة هيروس .

وكان النقد القديم يطري واقعية ماناندروس ومشاركته في الحياة . يكوّن الحب المدار الرئيس لكوميدياته ويجعل من شخوصها مخلوقات شعرية ، تتمتع بسمات إنسانية عميقة وحساسة ، ويسود الكوميديات طابع معتدل يستثير الابتسام أكثر مما يستثير الضحك ، لأن « الدسيسة » تمس - بعمق طيبتها - كرم النفس ونبلها[٢٦].

وقد ترك ميناندروس أثراً مهماً في تاريخ الكوميديا بعده وعُدَّ رائداً في كوميديا العادات والأخلاق ، ولقي رواجاً لدى الرومان ولخص بلوتس عدداً من كوميدياته ، ويمكن تتبع آثاره في شكسبير وموليير[٢٧] . . .

يلي الرومان الاغريق في التاريخ الحضاري ، وقد عمل هؤلاء الرومان للمسرحية شيئاً ، ولكنه ليس بذي منزلة عالية ، وأنه إنما يذكر - عادة - مواصلة لتاريخ المسرحية وقلما عني به لما فيه من إبداع وما لكتابه من عبقرية .

ومعلوم أن الرومان إذ أخضعوا الإغريق حربياً وسياسياً وإدارياً . . خضعوا لهم فكرياً وفنياً وأدبياً . . ومن الأدب التأليف المسرحي[٢٨] . ويجد البحث للرومان مقدمات في التقاليد الشعبية ذات طابع درامي ولكنها لا تكون أمراً ذا بال ، بل الأمر الذي يؤبه له في هذا الشأن ما اكتسبه الرومان من الإغريق في التأليف والتمثيل وبناء المسرح ، وقد تم المهم من هذا بعد سيطرة الرومان على الإغريق . ولا ينظر البحث الى هذا الذي سميناه

« المهم » بعين الإكبار . وقد سار الرومان يترجمون ، ويتصرفون بالمسرحية الاغريقية ويقلدونها و « يمسخونها » ويعدون ذلك تأليفاً وتمثيلاً ، إن في الكوميدية وإن في التراجيدية وقد أدى بهم التجريب الى ظهور أسماء بارزة في تاريخهم المسرحي من أشهرهم في تاريخ الكوميدية ، بلاوتوس[٢٩] (٢٥٤ - ١٨٤ ق.م) وتيرينس (١٩٥ - ١٥٩ ق.م) ؛ وأكثر تأثر الأول بميناندروس ، ويدّعي الثاني الأصالة لفنه ؛ وفي تاريخ التراجيدية : أنيوس (ولد حوالي ٢٣٩ ق.م) ، باكوفيوس (ولد حوالي عام ٢٢٠ ق.م) أكيوس (ولد حوالي عام ١٧٠ ق.م) وكانوا مع الترجمة أو التقليد يحاولون مزج الإغريقي بالروماني كما يحاولون التميز بشخصيتهم ويكتبون مسرحيات « وطنية » .

ومن هؤلاء الكتاب من كاد يتخصص بنوع مسرحي ، وأكثرهم كتبوا في النوعين وجوّدوا في نوع واحد منهما غلب عليهم . وهبطت بعدهم المسرحية وفقد النوعان الأدبيان خصائصهما . ويذكر التاريخ - أكبر من يذكر - بعدهم - في التراجيدية - سنيكا (حوالي ٤ ق.م - ٦٥م) - وهو(ابن سنيكا الخطيب)ولكن المعروف أن تراجيديات سنيكا كانت تؤلف للقراءة (لا للتمثيل) - وتتبنى مسرحيات تيرينس وسنيكا المسرحية ذات الفصول الخمسة .

صحب هذه الحركة في التأليف والتمثيل نقد رأينا آثاره في رسالة هوراس عن الشعر متابعاً في جملتها أرسطو ؛ وبعد حديث عن بحر الأيامب قال « واستعارت هذه التفعيلة الكوميديا والتراجيديا على السواء ، وذلك لصلاحيتها لنقل الحوار ، وإمكان سماعها بين جمهور من النظارة عالي الضجيج ، ثم لأنها بطبيعتها تلائم الناس في تصرفاتهم العملية . . . » .

ونص على الحدود بين الأنواع و « الخصائص والنبرات المختلفة التي يتميز بها كل لون من ألوان الإنتاج واضحة الحدود » . .

« على المسرحية التي يلح الجمهور في طلبها فيعاد تمثيلها ألاّ تتجاوز أو تقل عن خمسة فصول » « كما يلزم ألاّ يشترك ممثل رابع في الحوار » « ليقم الكوراس في رجولة بدور ممثل ووظيفته ، ثم عليه ألاّ يغني بين الفصول غير ما يخدم غرض الرواية ويناسب مقامه تماماً » .

« انكبوا على مخلفات الإغريق ليلاً ونهاراً » « لم يترك شعراؤنا شيئاً لم يعالجوه . لم

يكن ليبخس قدرهم مطلقاً أنهم اجترأوا على الكف عن ترسم خطى الإغريق واحتفلوا بالحوادث المحلية ، سواء في ذلك ما أنتجوه من تراجيديات وكوميديات رومانية . ولولا ان كل شاعر من شعرائنا يتعثر في مهمة الصقل والتثقيف لما كانت بلاد اللاتين أرفع ذكراً وأقوى شوكة ببطش السلاح منها باللغة . . . »[٣٠] .

وندخل مع سنيكا[٣١] ـ كما هو واضح من تاريخ وفاته ـ عهد المسيحية وتبني الرومان لها ، وانتشارها في أوروبة وسيطرة الكنيسة سيطرة كبيرة على كثير من شؤ ون الحياة الدنيا فضلاً عن الحياة الدينية ، وكان لرجالها الكلمة الأولى النافذة المطاعة وأول ما تحرمه المسيحية الديانة الوثنية ومن ظواهر الديانة الوثنية ادبها ممثلاً بالمسرحية الاغريقية والمسرحية الرومانية المتأثرة بها ، السائرة على خطاها القائمة على الوثنية أيضاً . . . وهذا يعني تدهور المسرحية فناً وكتابة وقراءة وتمثيلاً تدهوراً لم تشهده من قبل . إن كل شيء من ذلك ـ بكلمة واحدة ـ حرام محرم يلقى المخالف فيه عقاباً صارماً . على ان ذلك لم يمنع التمثيل الشعبي الماجن ولاسيا ما كان بعيداً عن روما .

ثم غزا « البرابرة » روما في بداية القرن الخامس فكانت كارثة أخرى ، وما كان البرابرة ـ في أقل تقدير ـ ليفهموا شيئاً من التمثيل ، وإذا بقي شيء منه فقليل تزاوله فرق تتنقل به طلباً للرزق وتتعمد لذلك المجون والخلاعة .

وظلت الحال على ذلك قروناً ، وحتى القرن العاشر إذا كان لا بد من وقفة جديدة عند تاريخ المسرحية ـ بغض النظر عن قيمة هذه المسرحية . فقد تنبهت الكنيسة في هذا القرن إلى أهمية المسرح في خدمة الدين وتثبيت العقيدة وبدأت تدخل صوراً تمثيلية على قداس عيد الفصح مستوحاة من الكتاب المقدس فولدت بذلك المسرحية الطقسية liturgical ، وأضيفت الى قصة « الفصح » قصة « الميلاد » وبدأت تخاطب الجمهور ، وكانت أول أمرها تكتب باللغة اللاتينية ، لغة الكنيسة ، ولكنها نقلتها الى اللهجات الدارجة ليفهمها الجمهور ولتؤدي الأثر المطلوب منها .

ثم ظهر إلى جوار المسرحيات الطقسية مسرحيات الاسرار Mystery يؤ ديها الهواة في حلقات وتتفنن بالإخراج مقتبسة مادتها من قصص الكتاب المقدس مع زيادات من الأناجيل المعتمدة وكتابات المفسرين . . . وزاد عليها الهواة مشاهد من الحياة الواقعية .

ثم كان إلى جانب تمثيليات الكتاب المقدس تمثيليات تستمد مادتها من حياة

القديسين وما لاقوا في سبيل العقيدة من أذى وأدّوا من تضحيات وبرهنوا على الثبات فكانت بذلك مسرحيات المعجزاتMiracles ، ومنها مسرحية القديسة كاترين والقديس نقولا ، وأهمها معجزات العذراء . . وتضاف اليها احيانا اضافات دنيوية .

وعمت هذه الضروب من المسرحيات في مصدرها وغايتها وبساطتها أوروبة ، وان كانت المسرحيات الشعبية التي تقيمها فرق محترفة للفرح والضحك والحمق لم تمت نهائياً ، على هذا ، مضت القرون المتوسطة ، دون ان يكون لمسرحها شأن ودون ان يخلف مسرحية تذكر ، وكان ما فيه لا يعدو أن يكون أموراً أولية بدائية لم تستكمل العناصر اللازمة ولم تنطو على المعاني الإنسانية . إنه وسيلة تعليمية وعظية ، وكان لا بد للمسرحية ، كي تستأنف سيرتها الأولى وتزيد عليها ، من عالم جديد يختلف في كثير من أحواله عن عالم القرون المتوسطة ، وقد بدأ يهيىء لهذا العالم الجديد ، الذي تزدهر فيه المسرحية كما تزدهر فنون وأفكار أخرى ، ما عرف بعصر النهضة في القرنين الخامس عشر والسادس عشر ، وقد تميّز بالتنكر للكنيسة وحضارة القرون المتوسطة والعودة الى ما وراء ذلك من شؤ ون الحضارة الرومانية ـ اليونانية مع عناية بالأمور المعاصرة ورعاية للهجات المحلية وسعي لتحويلها إلى لغات بمعنى الكلمة ، وقد بدأت هذه الحركة في ايطاليا ثم انتقلت الى فرنسا واسبانيا . . . وسائر اوروبة .

وكانت المسرحية من بين ما لقي العناية الجديدة ، واكتشف الإيطاليون الرومان ممثلين ببلاوتوس وتيرينس للملهاة وسنيكا للمأساة ، واكتشفوا هوراس وما رسم من قواعد وأذاع من دعوة الى تقليد الإغريق ، واكتشفوا كتاب ارسطو عن الشعر وتولوه شرحاً وتفسيراً ، ورسخوا منه ما فهموا أن ارسطو يدعو اليه ويثبته في كتابه من « الوحدات الثلاث » : وحدة الحدث (الفعل) ، ووحدة المكان ووحدة الزمان وجعلوا تلك الوحدات شرطا لا بد منه للمسرحية الحقيقية ، وشرعوا يؤ لفون ويكتبون ويمثلون .

وانتقل هذا عن إيطاليا إلى فرنسا ، فاهتم الفرنسيون بسنيكا وتيرينس وبلاوتوس ، وعرفوا هوراس وارسطو أو بمعنى أدق شروح ارسطو والوحدات الثلاث وراحوا يؤ لفون المآسي والملاهي بعيدين عن تأثير القرون المتوسطة والغرض الوعظي والاخلاقي وبرز لارفي Larivey وهو من أصل ايطالي .

وصارت الوحدات الثلاث حداً نقدياً فاصلاً وشرطاً لا يمكن التساهل فيه ، فهو مقياس الجودة ، وكأنه الوحيد ، ومن خرج عنه تلقى ذماً ومقاومة ، وان لم يخل التاريخ

من مؤلفين تصرفوا فيه أو حادوا عنه أو خرجوا عليه ، ففي فرنسا لم يأبه هاردي Alexandre Hardy له ، وفي أسبانيا أعلن شاعرها المسرحي الكبير لوب دي فيجا أن الفن فوق القواعد : « اني اعرف القواعد كلها، لكن ، اذا كان عليّ أن أكتب ملهاة ، جعلت بيني وبين النظريات باباً موصداً بستة أقفال فتخلصت من تيرينس وبلاوتوس . . . وكتبت طبقاً للفن الذي ابتكره المتلهفون الى تصفيق الجمهور »[٣٢] .

وأمر شكسبير في انكلترة معروف ، فانه لم يلتزم الوحدات الثلاث وتصرف على مقتضى العبقرية والفن ، فقاومه المحافظون الذين ألفوا نمطاً واحداً من المسرحيات لا يرون الفن في غيره . ولكن شكسبير لم يخضع للنقد المحافظ وسار يكتب المسرحية تلو المسرحية فتمثل فتنجح لدى الجمهور المتحرر الذي لا تهمه الوحدات . ومع هذا ظل شكسبير في عصره في درجة ثانية من الذكر والاهتمام والشهرة ، لأن الشهرة كانت للمؤلف المحافظ الذي يسنده النقد المحافظ .

ويبدو أنه لم تترسخ قواعد أرسطو وقاعدة تقليد المسرحية القديمة والفصل التام بين التراجيدية والكوميدية في بلد كما ترسخت في فرنسا ، وإذ مضى القرن السادس عشر ومضى معه ما عرف بعصر النهضة كان هم فرنسا في القرن السابع عشر قيام مسرحيتها على الأساس القديم في كل شيء ورأت في المسرح الإغريقي مثلها الأعلى واقتبست منه كثيراً من مادته وأساطيره وجرت على هديه في الاقتباسات الأخرى ، واتفق على ذلك السلطة والمجمع العلمي والنقاد والمؤلفون أنفسهم . وإذا كان المسرح الإغريقي ـ الروماني قد وصف بالكلاسيك ، فان كل شيء في المسرح الفرنسي يدعو الى الكلاسيك من جديد ، ومن هنا عرف القرن السابع عشر ـ فيما بعد ـ بعصر الكلاسيكية . واحتلت قاعدة « الوحدات الثلاث » المكانة العليا في النقد .

ولم يحل هذا السلطان دون عقل متميز يناقش ويرفض كما حدث لفرنسوا اوجيه Augier ، ودون كاتب مبدع ـ مثل كورني ـ يخرج عن السلطان ويدافع عن عمله عندما قامت الدنيا وقعدت لدى تأليفه « السيد » (١٦٣٦) . . . ولكنهاأصوات محدودة لا تغير،ومنها ما ينكفيء على نفسه ويعود الى الجادة . وقد تولى بوالو مهمة النقد وتقعيده فألف ـ فيما الف ـ « فن الشعر » (١٦٧٤) ، واشترط ـ فيما اشترط ـ الوحدات الثلاث ، وحدد لكل نوع صفاته وشروطه .

وعلى الرغم من هذه القيود استطاعت العبقريات ان تعرب عن نفسها وتثبت مكانها

فكان لفرنسا في هذا القرن (السابع عشر) أكابر شعرائها المسرحيين وهم كورني وراسين وموليير ، اختص الأولان بالتراجيدية ، واختص الثالث بالكوميدية .

واستمرت الأقطار الأخرى تحت سلطان أرسطو أو ما فهمت من أرسطو ، ولا يجدي إزاء ذلك جدوى مباشرة ما يمكن أن يتقدم من أصوات معترضة . كالذي كان من شأن درايدن في انكلترة .

لم يقل أرسطو بالوحدات الثلاث . ولكن الشراح والمعلمين فهموا ذلك عنه وفصّلوا فيه وجعلوا منه قاعدة لا نقاش فيها ، فهي المقياس : إن وجدت كانت المسرحية جيدة وإلاّ فساقطة لا وجه للنظر فيها . فهذه هي القاعدة النقدية ولا بد من الاستسلام لها .

ولكن ذلك لا يدوم الى الأبد لأنه مفتعل ، ولأن ارسطو نفسه ، قال أم لم يقل ، صار موضوع نقاش . . .

وتميَّز القرن الثامن عشر بأنه عصر الفكر و « النور » ، وإذا جمد فولتير ، وهو المتحرر ، على قاعدة الوحدات والفصل بين الأنواع، فمن الممكن الا يجمد الآخرون كلهم فللعصر أحكامه وللتغير الذي حدث لمؤلف المسرحية ومشاهدها أثره .

ثم لم يقف الانسان عند نماذج معينة محدودة من المسرحيات (التراجيدية) طبقت الوحدات فنجحت ، ولا ينتقل الى نماذج اخرى لم تطبقها فنجحت ؟ وهكذا يشهد القرن الثامن عشر المخاض وتصل اليه أخبار مما دار في القرن المنصرم ، وإذا به يناقش الموضوع جدياً ويرفض القاعدة من اساسها ويؤلف مسرحيات ناجحة في ضوء جديد من الفكر الذي له أصالته ، والمجتمع الذي اتسع ، والعوامل التي جدّت ، والذاتية التي استيقظت ، والطبقة المتوسطة التي تقدمت ، والثورة التي على الأبواب ، ويكون اكتشاف شكسبير عاملاً مهماً في الموضوع .

« ويمكننا ان نتتبع خطوات تأثير شكسبير وتأثير الكتاب المسرحيين العاطفيين في كتاب « مسرح هامبورج تأليف لسنك (١٧٢٩ ـ ١٧٨١) حيث نلمس محاولة مقصودة للتوفيق بين تقريرات ارسطو ومسرحيات شكسبير وغيره من المسرحيين المحدثين »[٣٣]، وقد ظهر في المانيا ـ فيما ظهر ـ من اعمال شيلر وجوته ما حقق النجاح ولقي الجمهور المعجب .

ثم يدخل القرن التاسع عشر وقد مهد له الطريق ، فيرفع صوته ويتشدد في دعوته وكان من ذلك صوت مانزوني الايطالي ، وصوت الرومانتيكيين عموماً وصوت فكتور هيجو خصوصاً (في مقدمة كروميل ، اكتوبر سنة ١٨٢٧)[٣٤] فكانت ثورة عصفت بالقواعد وأطاحت بالوحدات الثلاث وخلطت التراجيدي بالكوميدي . . ونشأ عن ذلك وتوطد ما عرف بالدرامة لأنه لم يعد هناك حدود فاصلة ولأن المسرحية قطعة من الحياة ؛ وفتح الطريق واسعاً إزاء المسرحية وإذا بها تتمتع بحرية التنوع والتطور إلى أبعد الحدود وتقلبت مع المذاهب الأدبية المختلفة التي استدعتها ظروف خاصة ووسمتها بصفات غالبة تميز الواحد منها عن الآخر بين الواقعية والطبيعية والرمزية وما إلى ذلك . واحتل النثر من ذلك مكان الصدارة ، وكان هذا النثر يزحف تدريجاً منذ القرن السابع عشر (وربما قبله) مع زحف المسرحية نحو الحياة العامة وتمثيل الواقع .

لقد كانت شعرية لدى الإغريق والرومان ، وبعثت كذلك في عصر النهضة ، وكانت مسرحيات شكسبير من الشعر المرسل ، إلاّ ان السائد هو الموزون المقفى ، وقد ودعنا المسرحية في القرن السابع عشر وهي تتمتع في فرنسا ـ مثلاً ـ بثلاثة شعراء كبار .

وقد كتب موليير عدداً من مسرحياته نثراً مثل البخيل والمثري النبيل ودون جوان . وفي هذه المسرحيات وغيرها من الطلائع النثرية ما يدل على حاجة الى هذه الظاهرة ؛ وأقل ما يقال في هذه الظاهرة ، توسع نسبي في دائرة الموضوع المعالج وتعدد شخوصه وتنوعهم بحيث يأتون من طبقة أخرى ويحسن ـ أو يجب ـ أن تحتفظ لهم المسرحية بشيء من طابع لغتهم أو ما يناسب حالتهم من هذه اللغة ؛ وقد يكون في إقبال موليير على النثر دون زميليه (كورني وراسين) ما يشير الى هذا ، لأن الكوميدي أكثر صلة بالحياة الواقعية من التراجيدي ، ومجتمعها أوسع ؛ فهي من عالم يختلف عن عالمها (الشعري) .

وفي أدباء القرن الثامن عشر من لزم الخط العام فكتب مسرحياته شعراً كما هو الحال مع فولتير ، وفيهم من كان أشدَّ صلة بالحياة والاجتماع والطبقة المتوسطة فأحس أن الحال تدعو الى الخروج عن الشعر لسعة الموضوع وجدته وسعة الطبقة التي يتوجه اليها . ومن اولئك ديدرو .

وكان المنتظر أن يزداد سلطان النثر ويعم في هذا الضوء ، وفي ضوء ما قام في القرن من ثورات منها الثورة الصناعية في إنكلترة والثورة الفرنسية ، ولكن موجة العاطفة الطاغية أو بمعنى ادق ما عرف بالرومانيكية في اوربة مبتدئة في المانيا ، كانت موجة

شعرية حتى لدى اتساع طبقتها في الكتّاب والمتلقين . هذا إلى أن الشعر تقليد راسخ في المسرحية لم يكن من السهل زعزعته وأن الكبار الذين تولوا التآليف فيها كانوا شعراء كبارا كذلك . . . ومضت على ذلك وهي تلج القرن التاسع عشر وتسير نحو أواسطه . ولقد كتبت أوربة في النصف الثاني من الثامن عشر وأوائل التاسع عشر تراجيديات أو ما يقرب من التراجيديات شعراً ، ومن ذلك ما كتبه الايطالي الفيري (١٧٤٩ - ١٨٠٣) ، والروسي بوشكين (١٧٩٩ - ١٨٣٧) والألمانيان جوته (١٧٤٩ - ١٨٣٢) وشيلر (١٧٥٩ - ١٨٠٥) يتبعهما كليست وآخرون .

وها نحن اولاء في أوج الموجة العاطفية والثورة الرومانتيكية في شخص أدبائها الكبار - الشعراء . ويرتفع عالياً اسم فكتور هيجوشاعراً كبيراً يزاول المسرحية - الى جانب شعره الغنائي - فيكتب المسرحية تلو المسرحية ، وكان طبيعياً أن يكتبها شعراً ، وكان على يده أن ارتفعت أعلى صرخة في تهديم قواعد الكلاسيكية في الوحدات الثلاث والفصل بين النوعين ، وأوضح ذلك وتبناه في مقدمة مسرحية كرومول (١٨٢٧) . . . ولم يتعرض في هذه الثورة الى مسألة الشعر والنثر . . . ولكنه ثبت اسم الدرامة - أو الدرامة الجديدة - لما يكتب بعد اليوم من مسرحيات وكان التاريخ - رغم هذا - يسير نحو المسرحية النثرية لأن الفن الذي يطلبه هو الفن الواقعي والنثر من الواقع ومصور للواقع ، وهكذا تتضاءل المسرحيات الشعرية عدداً وشأناً في أواخر القرن التاسع عشر حتى لكأن المسرحية إنما وجدت نثراً وخلقت للنثر . وتتراءى المسرحية الشعرية الناجحة أمراً نادراً أو شاذاً ، ومن هذا ما كانت عليه مسرحية أدمون روستان (سيرانوا د برجراك) ، وإذا كتب المؤلفون مسرحية شعراً ومسرحية نثراً ، فان الشعر لا يهيىء لهم - عادة - المكان العالي الذي يطلبونه والغالب ان تترجح - لدى هؤلاء - كفة النثر ، وأنهم قد يضربون عن الشعر بعد محاولة محدودة كما حدث للكاتب النرويجي أبسن .

أن العوامل التي تقف الى جوار النثر وتستدعيه كثيرة ومتزايدة ، منها : ان المسرحية لم تعد تراجيدية فقط ونوعاً متميزاً من نوع ، وإنما هي قطعة من الحياة ، والنثر لغة الحياة . إن المسرحية تضم عالماً واسعاً من المجتمع وفيه العديد من الطبقة المتوسطة والعامة ، ولم يؤلف الشعر على لسانهم في المسرح ، ثم إن مواد حياتهم اليومية لا تنسجم والشعر ، وإذ تكتب المسرحية لم تعد تكتب لجمهور ضيق مترف وإنما تتوجه لجمهور واسع من الطبقة المتوسطة والعامة يريد أن يفهم وأن يجد نفسه فيما يرى ويسمع . ان الموجة « الواقعية »

التي سادت لعوامل موضوعية عديدة مصحوبة بالنهضة العلمية تريد أن ترى الواقع أو ما يقرب من الواقع ، ولا يكون ذلك إلا بآلته الطبيعية : لغة النثر ، وأن يكون هذا النثر متناسباً مع الشخص الذي يتحدث بها . . .

هذا إلى أن الكتابة للمسرح فن لا يقتصر على الشعراء وحدهم ، أو لم يعد ، في الأقل ، مقتصراً على الشعراء ؛ فقد تكون لأديب مؤهلات كتابة المسرحية دون أن يكون شاعراً بالمعنى « الرسمي » للشاعر ، فليس من المعقول أن يتخلى عن مؤهلاته وهدفه لأنه لم يكن شاعراً ، في عصر احتل فيه النثر منزلة عالية من المفهوم الأدبي في الإبداع .

اجتمعت هذه العوامل ـ وما اليها ـ فسادت المسرحية النثرية ، وصار الكتاب الكبار ـ وغير الكبار ـ الذين تذكرهم تواريخ الأدب في وقفتها عند المسرحية هم كتابها نثراً . وقد دلفت على ذلك إلى القرن العشرين وسارت خلاله . وربما جاء هذا النثر جافاً في حدود التعبير عن واقع قائله في الحياة ، وربما طرّاه الكاتب بما له من روح شاعري وبما يضفي عليه من رؤياه اذ يترفع عن « الطبيعية ـ الفوتوغرافية » ، ولكنه نثر في الحالين .

وتقلبت المسرحية ، بين المذاهب والتيارات الاجتماعية والفكرية والعقائدية والظروف الداعية الى التمرد والثورة مرة بمعناهما البناء الاصلاحي ومرة بمعناهما المتشائم العبثي الممثل بالوجوديةأو اللامعقول . . . وكثر ـ على ذلك ـ أعلامها في كل قطر ، ولم تعد اوربة مستأثرة بالمسرح العالمي فقد دخلته امريكا وقوميات من الاتحاد السوفييتي وغير ذلك . .

ومن الأعلام البارزين الذين اجتاز أثرهم حدود بلادهم :
إبسن النرويجي ، وسترانبرج السويدي وشو الايرلندي وچخوف الروسي ومترلنك البلجيكي وآنوي الفرنسي وبيراندللو الايطالي وبرشت الألماني ولوركا الاسباني (الاندلسي) ، وأونيل الأمريكي . .

وارتبط اسم سارتر بالوجودية وبكت ويونسكو باللامعقول ، وبيترفاس بالتسجيلية وبرشت بالمسرح الملحمي . . والعدد في تزايد [٣٥] .

ولم يعد للتراجيدية النقية وجود وكذلك الكوميدية وإنما عاد المصطلحان كلمتين للوصف فإن غلب الجد على مسرحية قيل إنها تراجيدية ، ولاسيما عندما تشتمل على مواقف حادة في الأسى ؛ وإن غلب الهزل والإضحاك قيل إنها كوميدية ولا تعدم من يغلب الكلمة

على كل عمـل مسرحـي ، وحسبـك أن اكبـر وأخطـر مسرح في باريس يحمـل اسـم « الكوميدي فرانسيز » وما هو للكوميدي وحدها ولا للقديم وحده . وكثيراً ما حلت درام ـ او دراما ـ محل المصطلحين فاطلقت على كل عمل مسرحي ، وقد رأينا مسوغات ذلك منذ قُضي على « الفصل بين الانواع » . على أن الوصف بالدرامية قد يشمل أي موقف حاد مثير في مسرحية كان أم في غيرها من الآثار الأدبية أو الحياة العامـة ، او قد تؤخـذ صفتهـا الموضوعية في صوت الآخرين فتُرى عندئذ حتى في شعر غنائي (وجداني) .

بل ان الخروج على المنهج الأرسطي وعلى من تشبث به مجمداً استمر في التاريخ على اختلاف في القوة والذيوع حتى آل الأمر الى مسرح يحمل في أخص صفاته وأعلى دعواته مناقضة الارسططاليسية ، ولما كان ارسطو قد أطال في بيان الفروق بين الملحمة والمسرحية فان المسرح الجديد هذا رأى ان يدخل الملحمية في المسرحة ويكون اسمه حينئذ « المسرح الملحمي »[٣٥] .

ويسجل التاريخ النقدي في ذلك ـ بين ما يسجل ـ جهوداً خاصة للفكر الألماني في القرن التاسع عشر ؛ فقد تحدث شيلـر Schiller بما يشترط فيه للمسرحية صفات تقربها من الملحمية كأن تبعد الماضي وتقدمه حاضراً ، وتبعد الفردي وتعرضه جمعياً وهذا ما يمنح الأثر « أسلوباً موضوعياً » أي اسلوباً ملحمياً[٣٦] . وقال هيجل في جدلياته شيئاً من ذلك ، وقد عرّف الشعر الدراماتيكي بأنه هذا الذي يجمع في نفسه موضوعية الملحمة الى الأسس الذاتية للشعر الغنائي[٣٧] .

ثم كانت الخطوة المهمة في القرن العشرين ، وبعد الحرب العالمية الأولى على وجه التحديد ، إذ نشأ ما عرف بالمسرح الملحمي وهو في جوهر نشأتـه الماني[٣٨] يرجـع الى الأديب المخرج بسكاتور والأديب المتعدد النواحي (ومن هذه النواحي الاخراج) برشت بعد أن تحولت مثالية شيلـر وهيجل الى المادية الماركسية .

والملحمية هنا ذات معان واسعة متعددة لا يشترط ان تلتقي كلها أو معظمها مع ما هو معروف من شرائط الملحمة لدى من يفصل بين الأنواع ابتداءً من كتاب ارسطو ، وإنما هي في المهـم من نقاطهـا سعي الى المسرح اللاأرسطوطـاليسي ، الى مسرح غـير المسرح الـدرامـي ، ويمكن ان يقال إنه ما دام الكلام على الدراما والملحمة أهم ما حواه كتاب أرسطو ، وكان في قصد برشت مناقضة ارسطو ، فمن مظاهر هذه المناقضة أن يوضع مقابل المسرح الدرامي : المسرح الملحمي ، مستعيراً لهذا المسرح « الجديد » صفـات من

الملحمة ، ويأتي في مقدمة هذه الصفات موضوعية الأسلوب والسرد القصصي وطرد المنهج القديم في إيهام المشاهدين واحتوائهم وتجريدهم من قواهم التحليلية النقـدية طرداً يدع المشاهد واعياً ناقداً في حالة التغريب .

ولم تكن تتهيأ للملحمة القديمة الحقيقية صفتها الملحمية ما لم تُرْو شفهياً وتسمع ؛ وللإلقاء عامل خاص فيها ، ويرى المسرح الملحمي أن المسرحية لا تتم شرائطها إلا بأن تبنى على أساس المشاهـدة والتمثيل . . . والالإلقـاء (ليس في المسرحية الملحمية مكان للقراءة) .

وتتـألف الملحمـة من قصائـد قصصية تتوالى ، وفي المسرح الملحمـي لوحـات ومقطعات ، فالمسرحية مجموعة شرائح تكون واحدات خاصة ضمن الوحدة العامة . . .

وقد تكون صلة المسرح الملحمي بالملحمة القديمة صلة مناقضة في بعض الوجوه أو صلة تطوير للمهم من العناصر ، ويأتي في مقدمة هذه العناصر « العامل الرئيسي » او الشخص الطاغي الخارق الأفعال والمواقف ، سليل الأمجاد الارستقراطية ، هو شخص بعينه يكون البطل الفرد والكائن الفذ . ولا يعترف المسرح الملحمي ـ وهو المنطلـق من الماركسية القائم على الهدف الشعبي ـ بالشخص الخارق الطاغي ، لأن مركز القوة الفاعلة فيه هو المجموع ، هو الشعب ، وإذن ، فهو إذ يستعير من الملحمة العامل الرئيسي يغيرٌ طبيعة هذا العامل حسب مقتضيات عقيدة صاحبه فيركز عامله الـرئيس هذا في الجماعة ، في الشعب ، وفي الطبقة الكادحة العامة لدى التحقيق .

إن المسرح الملحمي يقوم على طريقة خاصة من الإخراج كما يقوم على مضمـون المسرحية التي يخرجها أو يؤلفها ، وربما كان في الإخـراج ابـين ، وتستـطيع أن تخـرج مسرحية قديمة أُلفت على أنها دراما بالمفهوم الدرامي الخالص إخراجاً ملحمياً بعـد أن تتبين فيها عناصر مضمونية تمت الى مضمونك أو أن تقدم شيئاً فيها أو تؤخر أو تحـذف وتضيف .

وفي المسرح الملحمي أمور كثيرة يحسن بالقارىء الاّ يجهد نفسـه بمفهـوم الملحمـة القديم ولا يثبت تفكيره في كلمة « الملحمي » من المصطلح المركب « المسرح الملحمي » ، فالخير ان يدرسه كما هو ، والملحمية احد أجزاء هذه الدراسة ، ومناقضة أرسطو مهمة في الدلالة .

وقد يكون المهم لدارس الملحمة ومتتبع تطور النوع والمصطلح أن يلاحظ في قول العصر الحديث - ولم يعد المسرح الملحمي وقفاً على المانيا - المسرح الملحمي دليلاً على سلطان المصطلح القديم او على بقائه وخلوده في الأقل .

وستظل المسرحية في طريق التطور مع تطور الحياة وميلاد المواهب التي تنعكس فيها هذه الحياة وتبادلها التفاعل .

وتسأل مرة ثانية عن الشعر ؟ وهل ماتت المسرحية الشعرية فقد رأيناها تموت او تحتضر - في أحسن الأحوال - من أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين . . ؟ ويكون الجواب ، لا ، لم تمت المسرحية الشعرية ، وإنما ضعفت مرة ضعفاً شديداً حتى كأنها لم تكن ، واستأنفتها مرة مواهب شاعرة منحتها دلالة القوة على البقاء ؛ وفرق بين أن تكون المسرحية شعرية فقط والا تكون شعرية الا قليلاً ولمناسبة شعرية وموهبة شاعرة أو توسع في معنى الشعر . ففي خضم العالم النثري ، وحدة الروح النثري تنبه عدد من المعنيين بالحال ، فدعوا الى المسرحية الشعرية[٣٩] ونبهوا الى محاسن هذا الضرب من المسرحيات ، وان ليس المهم في ذلك ، إلاّ العالم الشعري والجو الذي تثيره ، فاذا جاءت على الموزون المقفى ، فليكن ، وإلاّ فلتأت على الشعر المرسل . . . او على الشعر الحر . وهكذا كان ، وانك لتكاد تجد المسرحية الشعرية بهذا المعنى وفي هذه الحدود في كل قطر .

وتتمتع ارلندة بمكانة خاصة في هذا الباب ممثلة بما أذاعه ودعا اليه وعمله شاعراها سنج(Synge ١٨٧١ - ١٩٠٩) وييتس (Yeates ١٨٦٥ - ١٩٣٩) . وسار في طريقهما فراي وت . أس . ايليوت ، وحقق لها اليوت (١٨٨٨ - ١٩٦٥) نجاحاً كبيراً متصلاً بنجاحه داخل بلاده وخارجها (ولد في امريكا الشمالية بجنسية انكليزية) وما كان له من مريدين وأتباع ومعجبين .

لم تمت المسرحية الشعرية ولن تموت ولكنها لا تتفرد (أو تطغى) فإن الحياة التي تستدعي النثر ليست مجردة من دواعي الشعر ، وإذا كان النثر يرتبط بسيادة الواقعية فلا تحول الواقعية الصحيحة دون الشعر ، واذا كانت الحال تعود الى الكاتب فلا - ولن - تعدم المسرحية شاعراً هنا وشاعراً هناك تدفعه موهبته الشاعرة الى المسرحية الشعرية ، وقد كان من كبار من يذكرهم التاريخ الحديث في هذا المعنى برشت وقد زاول المسرحية شعراً ونثراً ، ولوركا وقد غلب طابعه الشعري حتى على النثر ؛ ولا يمكن أن تعد مسرحيات بول

كلودل إلاّ من ضروب الشعر .

وهكذا تمضي القافلة بالمسرحية في التنوع وقد مضى اليوم الذي لم تكن فيه إلا شعراً ولم تأت إلاّ محددة النوع وقد تحكمت بها قواعد معينة نسبت الى أرسطو . . . إنها اليوم في حرية واسعة وواسعة جداً كما تقتضي طبيعة الأشياء وسنن الحياة . . .

وللمسرحية في العصر الحديث ـ من هذه التيارات كلها ـ مكان مرموق بين النتاج الأدبي ، وتفخر البلدان بمقدار ما فيها من مسارح . . . وتبدع من مسرحيات . . . ولم تعد وقفاً على بلد واحد كاليونان او قارة واحدة كأوربا . . . فقد عمت العالم بغربه وشرقه . . .

واستطاع العصر الحديث أن يوصل المسرح الى بلدان كثيرة لم تعرف شيئاً منه في تاريخها الأدبي .

وفي القرن التاسع عشر عرف العرب شيئاً عن المسرح والمسرحية ، وتهيأت في أواخره لمارون نقاش (اللبناني) فرصة الاطلاع عليه في ايطاليا فولدت في نفسه الرغبة في أن ينقله الى بلاده وقد حاول ونجحت تجربته[٤٠] وانتقلت من لبنان الى مصر وقد استدعى المسرح (البدائي) هذا تأليفاً ساذجاً أو تعريباً وتلخيصاً وتصرفاً بالمسرحيات الأجنبية . وكان للنثر في كل ذلك المكان الأول . . . ولكن الأدباء الذين اطلعوا على تاريخ الفن المسرحي رأوا مكان الشعر منه ومن أمجاده ، وقد راعهم الاّ يكون للعرب شعر مسرحي كما كان لغيرهم ، فشمروا في حدود مستطاعهم ، فكان من أوائل ما كان لهم في ذلك ما نظمه الشاعر اللبناني خليل اليازجي باسم « المروءة والوفاء » سنة ١٨٧٦ ، وما نظمه آخرون . ولكن التجربة التي يقف عندها التاريخ العربي الحديث هي تجربة شوقي ، فقد كان شاعراً طموحاً يريد لفنه السعة والتنوع والتميز ، واستدعت إقامته في باريس ان يشهد المسارح وأن يقرأ المسرحيات ويرى ما لهذا الفن من مكانة ، فحدثته نفسه في أن يؤلف لقومه مسرحيات ، وكان طبيعياً أن تكون مسرحياته شعراً وان ينطلق الى المسرحية بروح غنائية ، وراح يوالي النظم حتى كان له ـ فيما كان ـ مجنون ليلى ، عنترة ، علي بك ، كليوبطرا . . . وتابعه آخرون في مصر وفي غيرها ، أبرزهم وأشهرهم عزيز أباظة . . . وكان طبيعياً أن يأتي النظم ـ في ذلك ـ على الموزون المقفى ، وان تتوالى القافية الواحدة في كثير من المقطوعات التي ترد على لسان الشخوص . . . بحكم المحافظة في ثقافة الشعراء

ومفهومهم الشعري وادراكهم الفني واعتزازهم بعمود الشعر حتى لو تنبهوا الى غيره او نبهوا . . . وإلا فان شوقي الذي عاش حيناً في باريس كان يعرف ما يجري وملماً بما قام في تاريخ أدبها من « ثوارث » وانه رأى المسرحية النثرية ـ في أقل تقدير ولم يكن صعباً على مثله أن يسمع بالشعر الحر . . . ولكن تشربه مذهباً معيناً حال دون أن يتفتح لغيره وإذا صعب أو استحال ان « يتعاطى » الشعر الحر ، فمن الأصعب والأكثر استحالة ان ينظم المسرحية [٤١] لقومه على هذا النمط .

ومضى الآخرون ، الأكثرون ، يحاولون كتابة المسرحية نثراً ـ كما هو طبيعي ، ونجحت المحاولات أكثر ما نجحت في مصر ، وكان توفيق الحكيم الذي امضى في باريس عدة سنين قد انسجم والمسرح وعايشه عن قرب ، ولهذا كان الشأو الذي قطعه بعيداً . . . وتوالت المحاولات ، وتعددت مذاهبها وأقطارها ومصادر تأثرها[٤٢]

ثم كان لدينا شعر حر ـ نشأ متأثراً بالطبع ـ بالشعر الحر الغربي واحتل مكاناً بارزاً بعد الحرب العالمية الثانية واتسعت ثقافة مزاوليه وزاد اطلاعهم على الأدب الغربي فوقع منهم من وقع على مسرح شعري غربي على النمط الحر ، فكتب مسرحيات على الشعر الحر . . وتوالت المحاولات وتعددت في أكثر من قطر وتضاءل ـ خلال ذلك ـ كتابة المسرحية على الشعر الموزون المقفى . . .

وكل ما في الواقع العربي يدل على ما سيكون للمسرحية من أهمية ، وسيزداد شأنها بتوطد المسرح نفسه والاطلاع الجدي على روائع المسرحيات العالمية وعلى ابداع المسرح العالمي ومن ثم تدخل مرحلة تميز الشخصية والأصالة ، وقد بدت الطلائع ودلت على ما سيكون . وطبيعي ان يكون للنثر المقام الأول ، ولكن ذلك لا يحول دون الشعر بأنواعه ، بل اننا صرنا نتلمس الدرامية في غير الشعر الدرامي وفينا من يدخلها بقصد ويدعو اليها عن قناعة .

ولسنا بدعاً في التاريخ عموماً ، ولسنا بدعاً بين الامم الحديثة في المسرح والمسرحية خصوصاً[٤٣] .



المراجع والهوامش

(١) النوع هو :Le genre dramatique ، والمسرحية . .هي pièce du Théâtre والمسرح هو théâtre ينظر فن الشعر لأرسطو ، وهو راس ، وبوالو . المعجمات والموسوعات ، Bénac ، فنسن - نظرية الأنواع الأدبية ، Suberville 265 - 325

ومن المراجع المترجمة المهمة في تتبع تاريخ المسرحية كتاب : الارديايس نيكول ، وعلم المسرحية للمؤلف نفسه .

وقال العرب عندما اطلعوا عليه في أواخر القرن التاسع عشر وأوائل العشرين : تشخيص ومشخصون ومشخصات أي تمثيل وممثلون وممثلات - ينظر علم الأدب لروحي الخالدي .

وقالوا: مرسح ومرسحي كما في مقدمة البستاني على ترجمة الالياذة ، وعلم الأدب لروحي الخالدي ص ١١٠ ، ١١٦ . . . ثم حلت محل الكلمتين مسرح ومسرحي على الرغم من اعتراض جبر ضومط على هذا التعبير .

واستعمل البستاني : الشعر التمثيلي . . . وهو استعمال شاع ، وشاع الى جواره المسرحي . . . ومضى التفضيل في السنوات الاخيرة الى الدرامي (ينظر - مثلا - حسن عون في ترجمته نظرية الأنواع الأدبية ١/ ١٦٠)

ولا تعدم من يسمي المسرحية - أو سماها - الرواية ، أو الرواية التمثيلية - ولكن ذلك لم يسد .

(٢) تنظر مقدمة كتاب المسرحية العالمية ؛ المسرح المصري القديم لأتيين دريوتون ؛ المسرح في الشرق لباوزر ، المسرح الياباني للمؤلف نفسه .

(٣) عن المسرح الإغريقي ، ينظر كتاب المسرحية العالمية ، تاريخ المسرح في ثلاثة آلاف سنة لشلدون تشيني . . .

ومن الكتاب العرب : محمد صقر خفاجة - تاريخ الأدب اليوناني ، القاهرة ١٩٥٦ ؛ محمد غلاّب - الأدب الهليني ، ج٣ القاهرة ١٩٥٢ ، وكتيب ابراهيم سكر - الدراما الإغريقية ، ١٩٦٨ (القاهرة ، المكتبة الثقافية) .

(٤) ترجمها روحي الخالدي في كتابه علم الأدب بالرواية الفاجعة ص ١١١ ، ١١٦ ، وسماها الزيات في كتابه « أصول الأدب » : المأساة ، وقد سارت الترجمة .

ويميل المعاصرون الى استعمال الكلمة بلفظها الأجنبي فيقولون تراجيدي . .

(٥) ترجمها الخالدي بالمضحكات وفن المضحكات ص ١١١ ، ١١٧ ، وترجمها الزيات : الملهاة وقد سارت ترجمته . وقد تترجم بالمهزلة ، وترجمت مرة بالمسلاة . . .

ويميل المعاصرون الى استعمال الكلمة بلفظها الأجنبي فيقولون : كوميدي . . .

(٧) ينظر إضافة الى المصادر العامة التي سبق ذكرها ، كتيب محمد فكري - قصة الدراما الهندية ، القاهرة (المكتبة الثقافية) ١٩٦٧ .

(٨) وتلفظ هذه الاسماء الثلاثة باختلاف عن هذه الألفاظ، تبعاً لمصدر ثقافة المتحدث او محاولته الاقتراب من النطق العربي :

ايسخيلوس ، اسخيل ، أخيل ؛ سوفوكليس ، صوفوكليس ، سوفوكل ، صوفوكل ، يوريبيدس ، يوربيد . . . مع ملاحظة اختلافات تذكر في تواريخ ميلادهم أو وفاتهم .

وقد ترجمت الى العربية جل - أو كل - ما بقي من آثار هؤلاء الشعراء الثلاثة ، ومن الترجمات ما كان عن الإغريقية مباشرة .

(٩) ينظر أرسطو - فن الشعر ١٥-١٦ .

(٩) خفاجة ١٠٤ بعد أرسطو ١٥ - ١٦ .

(١٠) مصدر الأحكام الفنية هنا ، ولدى الكلام على الشاعرين الآخرين : :Larousse, Dic,

(١١) يوضح فيها الممثل للجمهور جلة المأساة ويحل لهم عقدتها ويطلعهم على سرها . ويذكرلهم تدخل الألهة لحل المأساة اعتباطاً عندما يشتد تعقدها ويصعب عليه الحل ؛ وإضعاف شأن الفرقة لدرجة كبيرة تبدو معها طارئة على الموضوع وليست هذه « الزيادات » مما يرفع قيمته الفنية .

(١٢) خفاجة ١٠٧ - ١١٠

(١٣) Dic., Dic., I

(١٤) أرسطو - فن الشعر ١٧ .

(١٥) نفســه ٤٣ .

(١٦) نفســه ١٥ - ١٦ .

(١٧) نفســه ٢٠ - ٢٦ . وخير من الشقاوة : الشقاء .

(١٧) نفســه ٥٠ .

(١٨) يرد لفظ ديونوسوس في العربية على وجوه تختلف بعض الاختلاف تبعاً لمصدر ثقافة المتحدث ، فقد يرد على ديونيزوس .

يَرد ارستوفانيس في العربية على : ارستوفان ، ارسطوفانيس ، ارستوفانيز ، . . . الخ

(٢٠) أرسطو ، فن الشعر ٣ .

(٢١) نفســه ٨ .

(٢٢) Dic., 38.

(٢٣) أكثر ما ترجم من آثار ارستوفانيس الى العربية : الضفادع ، السحب . وترجم أمين سلامه أعماله كاملة صدرت ببغداد في ثلاثة مجلدات .

ولعلي نور عنه كتاب عنوانه « أريستوفانيس ، عصره وعمله المسرحي » ، القاهرة ، دار المعارف ١٩٦٥ .

(٢٤) ويرد على مناندر Menander ، ميناندر . . .

(٢٥) إبراهيم سكر - الدراما الإغريقية ١١٨ - ١٢٢ . وقد ذكر في آخر كلامه : « . . وقريباً إن شاء الله تظهر الترجمة العربية لميناندر . . . »

(٢٦) Dic., 562.

(٢٧) Dic., II .2595

(٢٨) عن المسرح الروماني تنظر : المسرحية العالمية . . دف - تاريخ الأدب الروماني - فنس - نظرية الانواع ، subervill .

ومن الكتاب العرب أحمد عبدالرحيم أبو زيد - تاريخ الأدب الروماني (منذ البداية حتى عصر أوغسطوس) ، القاهرة ، دار النهضة العربية ١٩٦٤ . ابراهيم سكر - الدراما الرومانية ، القاهرة ، المكتبة الثقافية ١٩٧٠ .

(٢٩) ترجم أمين سلامة كوميديات بلاوتوس (عن النص اللاتيني) ، القاهرة ، دار المعارف د . ت . والكوميديات المترجمة هي : امفتريون ، الحمير ، جرّة الذهب ، الباكخيستان (او الباكخيديس) ، الأسيران .

(٣٠) هوراس ، فن الشعر ترجمة لويس عوض . واصح من قول المترجم : « سواء في ذلك ما انتحوه من تراجيديات وكوميديات » : سواء . . وما انتجوا من كوميديات . . والمقصود بالألوان : الأنواع - كما مرّ معنا .

(٣١) ذكرنا اننا اتخذنا « المسرحية العالمية » مصدراً لهيكل التطور المسرحي على العصور . . . وهو يقع في خمسة أجزاء . . على أن نستعين معه بمراجع اخرى تكمله وتختص بمراحل معينة او بلدان معينة او اعلام . .

(٣٢) علم المسرحية العالمية .

(٣٣) علم المسرحية ٢٠ - ٢١ .

(٣٤) Hugo - Cromwell, Societed'éditions Littéraires وقد اختار لندن مكاناً للمسرحية وعام ١٦٥٧

زماناً . . . وهي شعرية في خمسة فصول 20-3 والمقدمة وثيقة مهمة وهيجو مسرحية هرناني نقلها زكي طليمات الى العربية .

(٣٥) وقد ترجمت لهؤلاء الكتاب آثار مهمة منفردة او ضمن سلسلة ، ومن السلاسل : مكتبة الفنون الدرامية ، روائع المسرحيات العالمية ، مسرحيات عالمية ، من المسرح العالمي ، روائع المسرح العالمي وترجمت دار الآداب مسرحيات وجودية . .

(٣٥) تنظر المسرحية العالمية ، المسرح من إبسن إلى اليوت . وترجم الدكتور جميل نصيف كتاب « نظرية المسرح الملحمي » لبرشت . وأصدر د . عبد الغفار مكاوي كتيباً نافعاً بعنوان « المسرح الملحمي » دار المعارف ، كتابك ١٩٧٧ .

(٣٦) نفسه Europe, Brecht, Janvier - Février 1957, 38

(٣٧) نفسه 50

(٣٨) لليابان فضلها في هذه النشأة ـ ينظر كتاب « نظرية المسرح الملحمي » تأليف برتولد بريخت ترجمة الدكتور جميل نصيف ، بغداد ، وزارة الاعلام ١٩٧٣ .

(٣٩) للدكتور علي الزبيدي بحث بعنوان « المسرح والشعر » ينظر ومراجعه في كتاب « الشعر والفنون » ، بغداد ، وزارة الإعلام ١٩٧٤ ص . ص ٥ ـ ٦٢ .

(٤٠) جرجي زيدان ـ تراجم مشاهير الشرق في القرن التاسع عشر/٢ ٢٧٤ . هذا في المسرحية الغربية الأصل. وتجرد عدد من الباحثين المعاصرين في محاولة لإيجاد مسرح عربي قديم وهم بين مؤيد ومنكر ، مع تطرف واضح في الحالين . وطبيعي ان يكون للعرب في مجتمعهم على مرالزمن حركات وطقوس وتقاليد تتصل بصلة ما بعالم التمثيل ضمن ما هو طبيعي في حياة البشر اينما كانوا . ولكن الاختلاف في ان يكون لهم مسرح ومسرحيات بمعنى الكلمة ، وهذا ما لم نجد سنداً . وللدكتور محمد حسين الأعرجي كتيب في سلسلة الموسوعة « الصغيرة » التي تصدرها وزارة الثقافة والفنون ببغداد بحث يلقي فيه ضوءاً على ما قيل ويقال في تؤدة وموضوعية . . .

(٤١) كتب شوقي رواية ـ اي مسرحية ـ اميرة الأندلس نثراً .

(٤٢) ممن يذكر في المسرحية الشعرية عدنان خليل مردم بك في سورية ، وخالد الشواف في العراق . . .

(٤٣) عنيت كتب تاريخ الأدب العربي الحديث بالمسرحية ، ومن المؤلفات الخاصة بها ما كتبه محمد يوسف نجم ، عمر الدسوقي ، محمود حامد شوكت . . .

٨ ـ القِصَّــةُ

القصة* عموماً حكاية ، والحكاية خصوصاً أن يروي إنسـان لآخـرين ما رأى أو سمع أو تصور ، وهي على هذا قديمة قدم المجتمع الإنساني ، لأنها طبيعية في الحياة تسد حاجة في نفس الراوي ونفوس السامعين ؛ وقد كان الراوي ومستمعوه يتعرضون لظروف واحدة في السلـب من حياتهـم وفي الإيجـاب ، وتخالجهـم أوهـام ورؤ ى واحـدة ، أو متقاربة . . . إزاء الضواري والفيضانات والأمطار والعواصف والظلام . . والنـور . . والأكل والشرب في حالات الشدة والرخاء والحزن والفرح . . . ثم فيما يمكن أن يكون في نفوسهم عن الإله أو الآلهة وما يتبع ذلك من طقوس العبادة . . .

ولا بد من أن يكون إنسان ما في مجتمع ما . . . قد تميَّز من الآخرين إذ يروي كأن يزيد أو ينقص ما يستهوي به السامعين ، ويبلغ به التميـز بحيث يعرف ويشتهر حتـى تراهم يطلبونه ويسعون إليه ، وتراه يزداد في التفنـن يومـاً بعـد يوم . إنـه يملك ـ دون الآخرين ـ شيئا خاصاً ، ولنسمه ، حتى في ذلك الوقت المبكر موهبة القص . وتـذكي التجارب هذه الموهبة ، والموهبة ـ بدورها ـ تلون هذه التجارب وتعيدها وكأنها فتح جديد خاص بهذا الإنسان . وكم من مرة بدا وكأنه يختلق الأمر اختلاقا ، وكم من مرة رأى ما رأى الآخرون فأعاده اليهم وكأنهم لم يعلموا من الأمر شيئا ، وكم من مرة استمع اليهم فأخذ تجاربهم وتبنّاها فأعادها إليهم وكأنها تجاربه .

لا بد من أن تكون في الصفات الأساس من هذه الموهبة خروج القاص عن نفسه فيتمكن أن يتحدث عن الآخرين وكأنه غريب عنهم ، بل قد يتحدث عن نفسه وكأنه شخص آخر .

هذه القصص الأولى ، ولنسمها الحكايات(Contes= tales) قدر مشترك بين بني البشر في كل مكان ، أو أنها مما يجب أن يكون كذلك ، وطبيعي أن تكون ـ أول ما تكون ـ نثراً ، ونثراً اعتيادياً من لغة الحياة اليومية ، وإنما تستمد قوتها من تصرف الراوي بما تمليه

عليه مخيلته وبما تمده به قدرته على الوصف والتشبيه ، ويكون هذا و ذاك العنصر الأدبي لمن يبحث عن الأدب في فطرته ، ويتتبع المياه الى منابعها . . .

للراوي الحرية المطلقة في الكلام ولا يجد خياله عائق ويختلط لديه الواقع باللاواقع ، بل إن الواقع ليتضاءل ويفسح المجال واسعاً لينطلق عنه ما يخالفه فيكون عاملاً في الإثارة والإدهاش . وطبيعي أن تكون الحكاية في بدايتها قصيرة ، ولكنها تمتد وتطول مع الزمان وتبعاً لقدرة الراوي على التصرف البعيد بالحدث اليومي القريب . . . ثم بتشعيبه الموضوع الواحد وربط أكثر من حدث لسبب ولغير سبب .

وطبيعي كذلك أن تضيع الحكايات الأولى ، وأننا نستدل عليها بالمنطق والتصور وبالباقي في تراث الشعوب والمتيسر العلم به لدى القبائل البدائية .

حتى إذا تراكمت الخبرات وتطورت المجتمعات تنوعت واكتسب النوع منها صفة يعرف بها واسماً خاصاً ، فقدتكون le mythé[1] وهو ما يمكن ترجمته بالخرافة ، وقد تكون la légende وهو ما يمكن ترجمته بالأسطورة وكثيراً ما تتداخل الأسماء في الاستعمال ويأخذ بعضها من بعض . وللآلهة والمعتقدات منها نصيب كبير .

والـla fable حكاية ذات مغزى وعظي وأخلاقي تجري على ألسن الحيوانات - عادة - ويكون المغزى واضحاً منصوصاً عليه . فإذا لم يكن كذلك وكان ظاهر الحكايات وسيلة لباطنها فإن هذه الحكايات رموز Symboles على الدلالة التربوية (أو السياسية) ، وهي رمزية allégorique بهذا المعنى المجازي أو الاستعاري أي بمقدار ما تدل قصص الحيوانات على البشر وما يجري في مجتمعاتهم وما يجب أن يكونوا عليه .

وواضح أن الحكاية التي تحمل المغزى وترمي إلى التربية بالرمز خطوة تالية للحكايات الأولى ،وهي تقتضي قدرة أكبر من الأولى إذا أرادت ان تحتفظ بالنكهة المبدعة .

وتتناقل الأجيال هذه الحكايات ويبرع عدد من الأجداد والعجائز في إمتاع أحفادهم وإفادتهم بها . وتمضي عهود طويلة في ظل الأمية ويضيع مع الأمية قدر كبير منها ، حتى إذا كانت كتابة ، كانت الكتابة أعز من أن تنصرف الى هذا التراث الشفهي وكان ما تحفظه منها قليلاً يتميز منه بوجه خاص ما يتصل بالآلهة .

وقد وصل إلينا شيء عن الأمم التي بنت حضارتها في مصر أو العراق أو الصين أو الهند . . . حتى رأى الراؤون أن الحكاية شرقية وأن أصلها شرقي ، ولا شك في أن السر

الذي دفع الباحث الغربي إلى هذا الرأي وقوفه على حكايات موغلة في القدم تحدت الزمن ، وإلا فإن الحكاية تكون في كل مكان ، وقد جار عليها في الغرب تقدمه الحضاري - المادي في القرون الأخيرة .

وقد كان للإغريق حكايات كثيرة وصل منها إلينا قدر لا بأس به ، واشتهرت لديهم حكايات إيسوب (في القرن الخامس - السادس ق . م) ، وهي من حكايات المغزى والرمز ، ومن ذلك حكاية الضفادع التي تطلب ملكا ، ينصح فيهاالاثينيينبالتخلص من الملك الطاغية بسستراس ، أما الخرافات والأساطير فمقدار ما وصل منها كثير ، ولكن يصعب أن يؤخذ على أنه وصل كما هو في فطرته الأولى، لأن تغييرات قدجدَّت عليه ولأن رواة جدداً صنعوه في ضوء الحكايات القديمة .

وقد تعرض الحكاية شعراً ولا سيما إذا تولى صنعها أو روايتها شاعر ، فتأتي موزونة أو موزونة بنصف قافية أو قافية ، وهكذا ، وصلت خرافات ومواعظ في التراث اليوناني منظومة بل إن مواعظإيسوب الخرافية التي جمعت في أواخر القرن الرابع ق . م ، تهيأ لها في أوائل القرن الثالث ق . م من نظمها شعراً [٢] .

وتنفذ الحكاية الى الملاحم فتكون حلقة من حلقاتها ، وقد يتولاها مؤلف مسرحي فيحيلها تراجيدية أو كوميدية . . . وكل ذلك قصص يقرره النوع وإلاّ فان الملاحم قصص والمسرحيات قصص .

والذي يهُمنا منها - هنا - ما لم يكن ملاحم أو مسرحيات ، وقد رأيناها لدى الإغريق نثراً مرة وشعراً مرة ، وهو كذلك لدى الرومان . . . ويمكن أن تكون كذلك لدى آخرين .

ومعلوم أن اللاتينية - لغة الرومان - هي التي سادت أوربا في القرون الوسطى ، فكانت لغة الكنيسة والعلم والأدب والفئات المثقفة . أما الشعوب فلم تكن لتفهم هذه اللغة أو تدرك أسرارها ، وراحت تتكون لديها « لهجات » محلية مشتقة من اللاتينية ، تتفاهم بها وتقضي حاجاتها المعاشية اليومية . ثم تقدمت هذه اللهجات لتقرب من أن تكون لغة ، وإذا كانت كذلك روى بها الشعب ما كان يؤلف من حكايات . وقد عرف الفرنسيون - مثلا - هذا النوع من التأليف وأطلقوا عليه اسماً خاصاً هو الرومان roman فالرومان - إذاً - حكاية أو قصة تروى باللغة العامية التي عرفت باللغة الرومان تمييزاً لها

من اللاتينية . وعرفتها القرون المتوسطة (الثاني عشر ـ الثالث عشر) ـ في الغالب الأعم ـ ، شعراً ، وسادت فيها المغامرات والبطولات ومنها ما غلبت عليه حالة الغرام ومنها ما غلبت عليه الموعظة (وعرف بالـfabliau) واشتهرت من حكايات هذه القرون رومان الثعلب ورومان الوردة ، والطاولة المستديرة وتريستان وايزة ـ وجاءت الرومانات البريتونية نثراً .

ومالت الرومان منذ القرن الرابع عشر الى النثر ، وراح القرن يحوِّل القصص الشعري السابق عليه الى النثر أي أن ينثر الشعر فتكون لديه قصة نثرية ، ثم راح الراوي يتصرف ويبتكر ويضيف جديداً كلما تقدم به الزمن وتوالت عليه الخبرات وتهيأت فيه المواهب وأصغى إليه المستمعون ، وميدانه المفضل في كل ذلك المغامرات الخيالية ، وقد تطول هذه المغامرات ويضخم حدثها ويتعدد ، وقد تقصر في الزمن وتصغر في الحدث . . . واحتفظت الحال الأولى بالاسم الذي صار مصطلحاً مألوفا وهو الرومان ، واطلق على الحال الثانية اسم النوڤل nouvelle أي الحكاية القصيرة قياساً الى الحكاية الطويلة ، واللفظة متطورة عن الكلمة اللاتينية nouvella ، وهي دون الأولى أهمية في تلك العصور (في الاقل)[٣] .

وتشيع في أوربا قصص الفروسية وتذهب بالمبالغة كلَّ مبلغ فتصل أقصى حدودها وأقصى ما يحتمله الناس ، ويحس بالحال ويضيق بالأمر أدباء يعملون على الحد من سوء الحال وإلى إشعار القارىء بأنهم معه ومع حاجته إلى أن يرى شيئا من واقعه فيما يقرأ . . . وكان ذلك في عصر النهضة ، وفي القرن السادس عشر (على وجه التحديد) الذي يمكن أن يؤرخ البداية الحقيقية للنوع الأدبي ، ويذكر الفرنسيون لذلك رابله وقصته عن « گارگانتيا » ؛ والإيطاليون لأريوست وقصته رولاند الغاضب ، والأسبان سرفانتس وقصته « دون كيخوته »[٤] .

ويقف مؤرخو الرواية عند دون كيخوته وقفةً طويلة وكأنهم يرونها ـ بذلك ـ أول قصة رائدة ممهدة لما سيكون عليه الفن القصصي . ودون كيخوته ، هذه التي تبدو موغلة في الخيال ، ليست لدى التحقيق كذلك ، وإنما هي رد فعل للإغراق في الخيال الذي بلغ درجة الوهم ، إنها مقلوب الوهم ـ إن شئت ـ أنها نقيض الوهم الذي أذاعته وكررت إذاعته واجترته روايات الفروسية الاسبانية[٥] .

ويذكر الفرنسيون من قصصهم في القرن السادس عشر حكايات هيتامرون التي

قدمتها مارگريت دفالوا ملكة نافار . . .

لقد بدأت الحكايات الطويلة والقصيرة تنزل عن كثير من الوهم لمصلحة الواقع . . . وهذا الاتجاه نحو الواقع هو الذي سيجعل الحكاية قصة أو يميز حكاية عن حكاية .

وخطت في القرن السابع عشر نحو الواقع خطوة أخرى وشرعت « ترفض تفوق الوهم على الحياة » وكان من الفرنسيين البارزين في ذلك سوريل وسكارون و « اغتنت وثقلت بالحقيقة » ، ومنها ما مال في تعبيره عن الواقع الى نبش حياة الشطار (البيكارس) والمعدمين .

وبدت هذه الروايات أول الأمر سطحية سردية خالية من العواطف خالية من الحالات النفسية ثم تحسنت وانتفعت بالتجارب ولم يلبث الجانب النفسي أن أخذ سبيله إليها وراح يملأ فراغها بالإحساسات والمشاعر ، ويذكر الفرنسيون مثلا على هذا التطور هونوره دورفه ومدموزيل درسكدري ، ولكن المثل الأكثر تردداً في البحث والأبقى على الزمن القصة التي كتبتها مدام دلا فايت باسم الأميرة « د كليف » فهي مشحونة بالمواقف النفسية والعواطف والانفعالات ، ومن هنا تأتي أهميتها الكبرى في تاريخ القصة ، ومن الناس من يؤ رخ بدء القصة الفرنسية الحديثة بها ، ومن النقاد من يقرر للقصة مكانة مرموقة إلا أنه لا يراها تسلم كثيراً مما وقعت فيه روايات عصرها من افتعال وتزييف يثقلان على القارىء ويخرجان عن طبيعة الأشياء .

ومع كل هذا التطور ، ظلّت القصة نوعاً ثانوياً لا يأبه له أهل العقد والحل في الأدب والحياة العامة وأنها تقف من المسرحيات بعيداً جداً ، ومن عسى أن تكون مدام لا فايت الى جوار كورني وراسين ! وما عسى ان تكون قصتها الى جوار مسرحياتهم !

وكان لا بد للتطور من أن يأخذ مجراه وأن تتقدم القصة شيئا فشيئا ، وتحتل مكانتها في الحياة بمقدار ما تقترب منها وتمثلها وتعيدها حية الى أهلها ؟ وقد خطت خطوات مهمة في القرن الثامن عشر ، دون أن يعني ذلك تقدماً كبيراً في منزلتها بين النتاج الأدبي وبالقياس الى المسرح وآثار الفكر . . . والشعر الغنائي ، ويكفي أن تقرأ حوالى عام ١٨٤٠ رأياً لفولتير يقول إن الرواية « نتاج ذهن (روح) ضعيف يصف في سهولة أشياء غير جديرة بأن تقرأها عقلية جادة » ، ولكن رغم ذلك ، ورغم الإهمال الذي عاناه هذا الشكل من

الأداء الفني في القرن السابع عشر ، كان في سبيل أن يستحيل في القرن الثامن عشر نوعاً كبيراً .

ويذكر الفرنسيون من القصص التي مثلت هذه الخطوة « الشيطان الأعرج » و « جل بلاس » للساج ، وقد فتح بها باب القصة الحقيقية التي تعنى بالعادات والتقاليد ؛ وقصة « حياة ماريان » لماريفو وقد هيأ بها للقصة السيكولوجية أو التحليل ؛ و « مانون لسكو » لبريفو وقد جعلت من مؤلفها واحداً من آباء القصة الحديثة ، وفيها لوحة للعادات والتقاليد ، وتحليل سيكولوجي ، إنها قصة حقيقية بحادثة . وتنوعت القصص وكان منها الفلسفي الذي يعالج موضوعاً وفكرة ، وقد زاول فولتير نفسه الفن القصصي وكتب جان جاك روسو « أيلوئيز الجديدة » وضمنها روحاً شعرياً ووصفاً رائعاً للطبيعة وقد كشف لقصاصي المستقبل قوة جديدة في النوع ، فمضى في أثره برناردان د سن بيير في « بول وفرجيني » ولا كلو في « العلاقات الخطرة » .

تحاول القصة أن تتكامل وتجمع أطرافها ، ولا ننسى القصة التي كتبها ديدرو بعنوان « ابن أخي رامو » وإن لم تنشر هذه القصة إلا في أخريات القرن التاسع عشر .

ولم يقتصر التطور على فرنسا ، فقد كان أوسع من ذلك ، ومما كان في المانيا منه آلام فرتر التي كتبها جوته . وما شهدته انكلترا كثير ، حتى كأن قصتها الحقيقية ولدت في هذا القرن ، ففيه كانت روبنسن كروزو (سنة ١٧٣١) لديفو ، وباميلا (١٧٦١) لريتشاردسون، وتوم جونز (١٧٥٤) لفلدنج ، وترسترام شاندي (١٧٦٨) لسترن ، وعقل وعاطفة (١٧٩٩) لجين أوستن . .

وتسير القصة في هذا الخط مراعية الاستفادة من الخبرات وتقليل الفجوات ويتزايد قراؤها ، وأكثرهم بورجوازيون ولهذا قيل إن القصة فن برجوازي ، وقيل إنها ملحمة البورجوازية . . .

وتدلف على هذه الحال من التنامي الى القرن التاسع عشر ، فتصدر جين أوستن ، كبرياء وهوى (١٨١٣) ؛ ووالتر سكوت ، ايفانهو (١٨١٦) ؛ ويسجل بنجامان كونستان لفرنسا بقصته « أدولف » (١٨١٦) أهمية خاصة في التحليل النفسي ؛ وعلى غير بعيد منه مانزوني الايطالي يكتب « الخطيبان » (١٨١٩) . . . وآخرون وآخرون في كل مكان من اوربا . وإذا كانت العاطفة غالبة والتحليل النفسي يتقدم والتقاليد الاجتماعية

تجد نصيبها . . . فان القصة التاريخية تبرز على شكل بارع على يد والتر سكوت ، والقصة الاجتماعية ـ الاشتراكية على يد جورج صاند . . .

لقد كتب النصف الأول من القرن التاسع عشر قصصاً كثيرة ، وبرز فيه قصاصون كبار ، واحتل منه النوع منزلة مرموقة ، وقد حقق سعة في العالم وتعدداً في الشخوص وعناية بالزمان والمكان ، واذا كانت الانفعالية قد غلبت على كثير من نصوصه ، فإن نصوصاً منه حققت ما هو أكثر اكتمالا وتماسكا واعتدالا ، تأخذ من كل بقدر وتستفيد من الوثائق لترضي القارىء الجديد المتفتح المتشدد في الطلبات ولتعكس صورة العصر ، وإذا بالقصة التي كانت تدخل تحت مصطلح الرومانتيكية صارت تميل وتدخل تحت مصطلح آخر هو « الواقعية » ، وأن هذه الواقعية التي احتضنها النصف الثاني من القرن ترشح من قصص النصف الأول ما كان رائداً لها .

لقد بلغت القصة في القرن التاسع عشر أوجاً من النجاح ، وإذا ادّعت الواقعية الموضوعية ، فإن الذي أُلِّف من القصص وانطوى على انتقاد الأوضاع القائمة و « ألمح الى حياة أحسن غير قليل ، وما أسهل أن تقترن الواقعية الانتقادية بالواقعية في القصة البارعة . . .

ويفخر هذا القرن بعباقرة القصة الذين هيأوا لنوعها مكانا خاصا ، وسمعة ذائعة حتى شرعت تبدو وكأنها النوع الأول الذي بذ أبرز الأنواع السائدة وهي الشعر الغنائي والمسرحية ، ومن القصص ما أخذ من الملحمة ـ وقد بادت ـ نَفسها وضخامتها . . وحسبك أن تعدد من هؤلاء الكتاب الكبار في عصرهم وفي كل عصر : بالزاك وستندال وفلوبير من الفرنسيين ، كوكول جوجول تولستوي ودستويفسكي و (تشيخوف) من الروس ، وتشارلس دكنز (إضافة الى جين اوستن و والتر سكوت) من الانكليز وغيرهم وغيرهم . . . ـ وصار القاص يدرك منزلته ويشعر بقيمته .

إن الوصف العام للنوع انه قصصي romanesque وقد صرنا بعيدين عن الحكاية ولكننا لم نستغن عن الخيال ، وكل ما في الأمر أن الخيال الجديد يأخذ الحدث اليومي ويعيد بناءه ويقدمه إلى القارىء الجديد وكأنه هكذا ولد وكان . . . إن الصفة العامة الغالبة هي الجد . فاذا طال الأثر وتعقد عرف بالفرنسية بمصطلح الـroman (وهي غير رومان القرون الوسطى . . .) وبالانكليزية **novel** واذا قصر واقتصر على حدث محدود عرف بالفرنسية بمصطلح ال**Nouvelle** وبالانكليزية short story . . . (وقد ترجمنا الاول

بالقصة الطويلة او الرواية القصيرة ، وترجمنا الثاني بالقصة القصيرة . . . واضطربنا كما اضطرب الغربيون فيما كان بين هذا وذاك) مرة هو رواية ومرة قصة قصيرة وربما اطلق عليه - كما هو طبيعي - اسم « الرواية القصيرة » او القصة القصيرة والطويلة ولكن طول التسمية قد يكون سسببا في تأخر شيوعها . وهي في الروسية ذات اسم خاص بلفظة واحدة هي البرومست .

ولدى استعراض عدد أنموذجي من الروايات يمكن ملاحظة الخطوط السائدة عليها وما يكوِّن مجموعة ما عرف بالقصة الواقعية وما صار المقصود الحديث من مصطلح القصة أو الرواية . فمن ذلك اتساع الموضوع ، فلم تعد القصة مقتصرة على طبقة معينة من الأبطال والملوك والأميرات وعلى لون معين من المغامرات الحربية او الغرامية وانما شملت موضوعات الحياة كلها والناس كلهم والأماكن كلها مع ميل واضح، ولعله مقصود، نحو الطبقة المتوسطة والعامة في مظاهر العيش والمشكلات ؛ واتسع - على هذا - مجتمع القصة وتعددت شخوصها فكأن القصة الواحدة عالم من الناس ، وقطعة حية منه تتصل بحدود وتنفصل بحدود، ولم تعد تعتمد شخصاً واحداً هو البطل طول الحكاية وعرضها؛ إن الأحداث تجري فيها كما يمكن أن تجري وتقع في الحياة ، وإنك تقرؤها فلا تقول هذا كذب وهذا لا يمكن أن يحدث للبشر ، وهي تعنى لذلك بالوسط الذي تجري فيه الأحداث وتتحرك الشخوص ، تقف عنده طويلاً تشخِّصه ، فتقرأ وصفاً للمكان الطبيعي ، للجبال إن جرت الأحداث في الجبال ، وللبحار إن جرت لدى البحار ، والغابات ، والصحاري ، كما تقرأ وصفاً للبلدة أو المحلة أو الشارع أو المسكن . . . والبيئة الاجتماعية بما فيها من أعراف وعادات وتقاليد المأكل والملبس . . . وتنفذ بذلك الى جزئيات الحياة اليومية وصغائر سلوك الأفراد ضمن مجتمعهم ، فإذا كانت الحكايات (القديمة) تمثل التاريخ الخرافي للإنسان فان القصة (الحديثة) تمثل التأريخ الحي الذي يحفظ ما لا يحفظه التاريخ نفسه ، ولقد أراد مؤلف كبير (بالزاك) أن يجعل من مجموع رواياته التي سماها « الكوميدية الإنسانية » تاريخاً لبلاده في عصره يتناول الريف ، العاصمة ، البورجوازية ، العمال والتجار ، مع حرص على أن يكون صادقاً أميناً يسجل الفضائل كما يسجل الرذائل ؛ ولما كانت الرذائل غالبة في مجتمعه ، كان نصيبها أكبر من رواياته .

وتبقى الأحداث جافة والشخوص هياكل ما لم ينفذ القاص الى ما وراءها من حياة ، وتبرز هذه الحياة وتكتسب قوتها واهتمامها بالعناية الخاصة بالحالات النفسية

وإبرازها وإبراز ما يترتب عليها من تصرف وسلوك ، وهذا الشأن قائم في الروايات الناجحة كلها ، وتزداد نسبته دون ان يخل بالتوازن الفني لدى عدد من الروائيين في مقدمتهم ستندال ، وتزداد وتكون صفة مميزة لا يفلت زمامها من يد الفنان الكبير إذا كان هذا من وزن دستويفسكي .

والرواية إذ تأتي على هذه الصيغة من الحياة والنفس ، يقدمها صاحبها في هدوء وكأنه شاهد أمين يخاطب جمهوراً لبقاً رصيناً هذبته التجارب وصقلته الثقافة ، ومن هنا وجب أن يبدو موضوعياً ليكسب رضاه وليجتذبه ، ولا شك في أن تقديم الحال عموماً والحال النفسية خصوصاً على هذه الصورة تجنِّب القاص وفنه وسائل التشويق القديمة القائمة على المبالغة والغلو وعلى الخضوع لما عرف بأركان الرواية الثلاثة : العرض والعقدة والحل . . . فيطيل في العرض ويطيل والقارىء يواصل بانتظار النتيجة ولكنه كلما تقدم ازدادت القصة تشابكا وتعقيداً ، فيزداد شوقاً ، حتى إذا قاربت نهايتها قدم له الحل بما يشبه المفاجأة ، وأعصابه خلال ذلك في توتر ، توتر من يريد أن يعرف سراً يظل المتحدث يخفيه عنه ويخفيه . إن الرواية الحديثة لا تؤمن بهذه الأركان إيمان مبالغة لئلا تقع في الافتعال ، فهي ما تزال بها تقلل من شأنها ولا تبقي منها إلا القليل القليل الذي ينسجم مع طبيعة الواقع ويناسب نضج القارىء الجديد ويرتضيه الفنان نفسه الذي ارتقى كثيراً اجتماعياً وفكرياً وصار فنانا بالمعنى الحقيقي يعتز بوجوده وعمله ورسالته .

وهنا يتبادر ، أو قد يتبادر ، الى الذهن ، بعد الذي صار في واقعية القصة وقرب تجربتها من القاص والقارىء ، انتفاء الحاجة الى الخيال وأن القصة لم تعد عملاً خيالياً ، ولا سيما لمن يتذكر ما كانت عليه الحكايات القديمة التي يوغل فيها الخيال الى عوالم بعيدة بعيدة لا يتبين القارىء ـ وربما القاص ـ خيطا يربطها بالواقع . والذي يتبادر الى الذهن غير صحيح ، لأن الخيال يبقى عنصراً أساسياً في العمل الروائي الحديث وتبقى الرواية عملاً خيالياً كما كان ، ولا يختلف الأمر إلا بالطريقة التي يستخدم بها الخيال او يستفاد بها منه . كان الخيال طليقاً وقل ساذجا ، أما اليوم ، وبعد أن مر على القصة ما مر من تطورات ضمن الحضارة العامة فهو مقيد ، أو أنه صار الوسيلة التي يستطيع الفنان أن يقدم عمله بها وكأنه هكذا وقع ويمكن أن يقع . وما هو لدى التحقيق كذلك ، أي أن الفنان الحديث عندما يأخذ حدثا يومياً أو قطعة من الحياة لا يقدمها كما هي بحجة أنه واقعي وإنما يتصرف بها كثيراً ويعيد خلقها مستعينا بالخيال في كل ذلك ولا سيما ما يملأ به من ثغرات ويزيد وينقص ـ ولا تبعد كثيراً عن الصواب اذا قلت إن مهمة الخيال في القصة

الحديثة أصعب مما كانت وأكثر خطراً . . .

وتأتي البراعة فيه في اختيار الحادثة او القطعة من الحياة التي تكون مدار الرواية ، وشرطها ـ او منها ـ لدى بالزاك ـ مثلا ـ ان تؤلف « دراما » ومن صفات الدراما ان تهز وتحرك

لقد حقق روائيو القرن التاسع عشر ، من عاش منهم في نصفه الأول ، ومن استغرق أكثر النصف الثاني ، نصراً كبيراً وفتحاً مبيناً ، وظل البارزون منهم سادة النوع الأدبي وكأن الرواية أخذت على أيديهم صورتها النهائية وبلغت أعلى درجات الفن . وصار صعباً على من يأتي بعدهم أن يشق طريقه خلالهم فضلاً عن أن يبذهم . إنك اذا قلت « رواية » ذهب الظن بك الى رواياتهم فكأنها المقياس والأنموذج ، ومن هنا أطلق عليها ـ فيما بعد ـ الرواية التقليدية .

وقد جاءت بعد هذه الروايات ، روايات كثيرة لكتاب كبار من بقاع شتى ، ودخلت أمريكا في الميدان الى جوار اوروبا . . . ولكنها ـ اي الرواية ـ جرت في اتجاهات عديدة متناقضة أحياناً ، منها ظروف خاصة في المجتمعات والأفراد أدت الى مذاهب أدبية مختلفة في كل نوع أدبي ، قاصدة الى ان تكون النقيض للرواية التقليدية أحياناً . . . بل النقيض للرواية كلها كأنها تريد أن تكون لا رواية .

أراد ـ في فرنسا ـ أميل زولا أن يحتل من الفن ما احتل بالزاك ، وسعى إلى أن يكون مؤرخ عصره فسار بالواقعية خطوة عرفت معها بالطبيعية ، وهي في أبسط حدودها تطرف بالواقعية ، مع التأكيد على رذائل الحياة وعاهات الأوساط المتحللة الموبوءة ، منطلقة من قوانين العلم الصرف في التاريخ الطبيعي والوراثة خاصة ، وقد حقق زولا نجاحاً ولكن الملاحظ عليه الإلحاح على العيوب البشرية والخضوع لشكل المذهب الذي يؤدي به ـ وبأتباعه ـ الى ضروب من الفوتوغرافية ، هو روائي كبير ، تذكر الى جواره كلمة « ولكن » . . . وتحول إلحاحه على أوساط البائسين والفقراء الى عطف تطوّر إلى ما يشبه الاشتراكية ، ولكن هذه المرحلة لم تسجل له عملاً روائياً ضخماً . . .

وضاق الفرنسيون ـ على وجه الخصوص ـ ذرعاً بما آلت اليه الرواية الواقعية الطبيعية من فوتوغرافية وواقعية ووضوح وعملوا على الغوص وراء المظاهر ، الى أعماق النفس الى

العقل الباطني فكان ما عرف بالرمزية والسريالية ، وقد كتبت في ذلك آثار تذكر أمثلة على المذهب ولكنها لم تحتل مكانا عالياً من الفن . . .

وزاول كثيرون النوع بعد تشذيبه وتهذيبه كأنهم يأخذون الرواية - التي صارت تقليدية - في حالتها النقية ، وكتبوا كثيراً وجوّدوا أحياناً إلاّ أنهم لم يحتلوا بما كتبوا المكانة التي احتلها السابقون ، ولم يضيفوا الى الفن جديداً ، إنها روايات منسجمة مكتملة حسنة الهندسة والنظام ، متوازنة النسب ، وإنها في ذلك أكثر « فناً » من الرواية القدوة التي شقت الطريق وحققت السيادة (٥) ، وفي هذا خيرها وشرها ، لما رأينا من نظام وسيطرة وإنك تقول فيها إنها حكاية جيدة ، تتابع الإنسان بالعين المجردة وتشيد عالماً منطقياً وعقلية منسجمة فيه القَدْر اللازم من الظواهر الاجتماعية والفردية والحالات السيكولوجية ، تقرؤها فتفهمها ويسهل على الدارس تحليلها وتلخيصها . . .

وتستطيع ان تأخذ هذه الصفات التي تقرر واقعها مأخذ المدح وهوكما رأيت ممكن ، وتستطيع أن تأخذها مأخذ الذم لأنها لا تمنحها شخصية ولا تفيدها عمقاً وثورة ، هي مذمومة بمقدار ما تذم الطاعة أو الإطاعة في الفن .

لقد ضاعف روائيو القرن التاسع عشر من صعوبة مهمة الروائيين الذين جاءوا بعدهم في أواخر القرن أو دخلوا القرن العشرين ، فماذا يفعلون ؟ إن بناء جيل بالزاك ودستويفسكي باذخ شامخ ، إن اتجهوا نحوه لم يبلغوه وإن خرجوا عليه لم يستطيعوا أن يثبتوا أقدامهم فتتوالى تجارب الخروج قبل أن تترسخ وتشمخ ، وقد تفعل هذه المحاولات فعلها في إحداث صدع في هذا النظام وثغرة في هذا المفهوم ، فتكون تمهيداً لعمل قد يثبت أقدامه ولموهبة قد تكون كبيرة ، وقد حدث شيء من هذا . . وتكرر . . ونفذ روائيون جدد من نقاط أهملتها الرواية التقليدية أو لم تشبعها أو بالغت فيها حتى صار عكسها مطلوباً وممكناً . . . فاذا كانت الرواية انسجاماً صارت الدعوة الجديدة إلى ضد الانسجام واذا كانت أدباً صارت الدعوة ضد الأدب ، الى اللاأدب واللاقصة . فكيف يكون ذلك ؟ وأين ؟

« سيكون شأن القصاصين ، بعد الرمزيين ، أن يستحضروا الأمور بدلاً من أن يرووها ، ويحيوا في الحوادث الانفعالات التي تحملها في داخلها أكثر من منطق ترابطها . . . ان ما تهدف في اليه الرواية المخالفةللسنة الروائية هو أن تسحر وتدهش بدلاً

من أن تصف وتشرح وتخبر وتقدم المعلومات . ان ما ترفضه هو كل إرث القرن التاسع عشر أي وثائقية الملاحظة الاجتماعية في صبرها الثقيل البطيء ، والتطبيق السيكولوجي والسرد المسيرَّ وفق القواعد والوصف العاقل المدروس الطريف الدؤ وب . . . وعمقت السريالية من هذا الاتجاه في تحطيم المنطق المزيف للسرد عن طريق ما هو مخالف للمألوف وزادت من السرد الحر وعُنيت بغير المتوقع .

وتميّز في فرنسا ـ ثم في العالم ـ بين القصاصين الذين خرجوا على النهج التقليدي وكتبوا روايات غريبة عن مألوف الاتجاهات المعاصرة : مارسيل بروست (١٨٧١ ـ ١٩٢٢) ، وقد أسهمت ظروفه الخاصة بهذا التميز . فلقد كان من أسرة بورجوازية ثرية مترفة ، خبر عن طريقها المجتمع البورجوازي وعرف دقائقه ، ولكنه كان على صحة غير جيدة وعلى حساسية مفرطة ، حملته على الحزن والتشاؤم والعزلة والتأمل واستذكار الماضي واستحضاره بجزئياته ، والنفاذ الى ما وراء سطح الحاضر . .

وشرع ـ في هذه الظروف ـ يكتب روايته المتعددة الأجزاء « بحثاً عن الوقت الضائع » وكأنه بالإستذكار يجد الماضي الذي ضاع في العطالة والتبطر .

هذا قصاص « أصبح فيه الراوي فناناً » ويقوم فنه على التحليل والدخول الى أعماق النفس وعرض هذه الأعماق إزاء القارىء . فروايته نفسية من طراز خاص . ولم يكن وحده في اوربا بهذا الاتجاه .

« في مطلع الحرب العالمية الأولى كان هناك ثلاثة قصاصين يجهل كل منهم الآخر ، ولكن قيّض لكتاباتهم أن تترك أثراً بالغاً في القصة في قرننا هذا ؛ ففي فرنسا نشر (مارسيل بروست) ، وهو الرجل السقيم المعتل شبه المتنسك الشديد الانطواء على ذاته العميق الاستغراق في نفسه ، أقول نشر عام ١٩١٣ اول جزءين من كتابه . . . وفي الوقت الذي كان فيه هذان الجزءان قيد الطبع ، بدأت (دوروثي ريتشاردسون) وهي سيدة انكليزية ، متحمسة لقضية المرأة وعلى معرفة كبرى بالحياة الداخلية لعقل المرأة ، بكتابة قصة انتهت الى أن اصبحت في اثني عشر جزءاً باسم « الحج » . . . وقد ظهر الجزء الأول عام ١٩١٥ . . . وفي الزمن الفاصل بين بداية صدور هذين المؤلفين الجريئين على طرفي القناة الانجليزية (المانش) نشر الكاتب الايرلندي (جيمس جويس) . . . عام ١٩١٤ قصة بعنوان « صورة الفنان في شبابه » . . .

وهكذا ولدت القصة النفسية الحديثة ما بين سنة ١٩١٣ و ١٩١٥ - وهي التي نسميها في الأدب الانجليزي بالقصة الانسيابية (قصة تيار الوعي) او قصة الحوار الفردي الداخلي الصامت، وتعرف في الأدب الفرنسي بالقصة التحليلية الحديثة التي تنقل الجو الذهني بالذات ، اذا لم تكتب على أنها فكرة متداعية انسيابية .

لقد حدث هذا مصادفة واتفاقاً في الواقع - أعني أن ينقل ثلاثة كتاب يجهل كل منهم الآخر ، ويتمايزون بمواهب وأمزجة متباينة ، وان يحولوا القصة الخيالية من الحقيقة الخارجية الى الحقيقة الباطنية ، ومن العالم الخارجي الذي كان (بالزاك) قبيل قرن قد رسم معالمه وحدده ، الى عالم خبيء من الخيال الجامح والتفكار ، تمثل فيه باستمرار حياة حواسنا وإدراكها . إن هناك أوجهاً من الشبه البارز في تلك المؤلفات تختفي وراء تباينها . فهي تبدو جوهرياً من قصص التراجم (السير) ، إذ إنها مشربة بدفق غير عادي من لغة الشعر . وان عناوينها بالذات توحي لنا ، هذا إذا ضممنا اليها قصة « عوليس » (التي كتبها جويس بعد « صورة الفنان في شبابه ») بأنها متصلة الأواصر بصلة عجيبة من الاستقراء والترحال . فالواقع أن كل هذه المؤلفات كانت رحلات عبر معالم الوعي ؛ وذلك لأن هؤلاء الكتاب الثلاثة كانوا مدركين لدرجة مدهشة لمشاعرهم وأحاسيسهم ، وكانوا قادرين أيضاً على أن يستنطقوا أنفسهم ويمتحنوها بصراحة هي من الجرأة ، بحيث تكاد تكون غاية في الندرة ، حتى بين الكتاب أنفسهم . وبدا أن الثلاثة يكتبون بدافع من حاجة ، ملحة شديدة إلى معالجة مشاكلهم الداخلية ، والتكافؤ معها وعرض حياتهم الباطنية على الملأ ، وقد يصدق هذا القول على جميع الفنانين ، ولكن هؤلاء الكتاب الثلاثة يتميزون بأنهم لم يسلكوا السبيل التقليدي الذي يعرض التجارب الباطنية في قالب قصصي تخيلي يعالج العالم الخارجي . فقد سعى هؤلاء الكتاب الى أن يسجلوا « الناحية الباطنية » من التجربة وأن يبقوا عليها . . »[٦]

ثم يضاف الى هؤلاء الكتاب الثلاثة الكاتبة الانكليزية ڤرجينيا وولف والكاتب الأمريكي فوكنر .

أما ان هذه الروايات نفسية ومن طراز غير تقليدي فذلك ما لا شك فيه ، ومن الباحثين من درس الروائيين الخمسة مع هنري جيمس على صعيد واحد من « القصة السيكولوجية » ونسبهم كلهم - على ما بينهم من اختلاف المزاج - الى تيار الوعي Stream of Consciousnes ؛ ومنهم من يتشدد كثيراً ويميز بين القصة السيكولوجية وقصة

تيار الوعي ، وهو إذ يتحدث عن « تيار الوعي » يخرج مارسل بروست وهنري جيمس من حسابه ويقصر كلامه على دوروثي ريتشاردسون وجيمس جويس وفرجينيا وولف وفوكنر ، وهو يعترف أن رواية دوروثي ريتشاردسون « الحج » ليست ناجحة فنياً ، ولكنه يعنى بها لمكانها من الريادة ولتوافر صفات تيار الوعي فيها . ويقول بصدد تحديد منهجه ومفهومه :

« يدل » « الوعي » على منطقة الانتباه الذهني التي تبتدىء من منطقة ما قبل الوعي ، وتمر بمستويات الذهن ، وتصعد حتى تصل الى أعلى مستوى في الذهن فتشمله ، وهو مستوى التفكير الذهني والاتصال بالآخرين . وهذه المنطقة الأخيرة هي التي تهتم بها كل القصص السيكولوجية تقريباً . ويختلف قصص « تيار الوعي » عن كل القصص السيكولوجي في أن يهتم بالمستويات غير الكاملة أكثر مما يهتم بمستويات التعبير الذهني ، وهي تلك المستويات التي تقع على هامش الانتباه . . .

من المرغوب فيه عند تحليل قصص « تيار الوعي » بأن هناك مستويات تبتدىء من أدنى مستوى ، وهو المستوى الواقع فوق مستوى النسيان مباشرة ، وتنتهي بأعلى مستوى ، وهو المستوى الذي يتمثل في الاتصال اللغوي (أو أي اتصال شكلي آخر) . . . . إن هناك مستويين من الوعي يمكن التمييز بينهما على نحو ما وهما مستوى « الكلام » ومستوى ما قبل الكلام . و « توجد » نقطة يتداخل عندها هذان المستويان . وفيما عدا ذلك فالتمييز بينهما واضح تماما .

ومستوى ما « قبل الكلام » ـ وهو الذي يهتم به معظم الإنتاج الأدبي الذي تناقشه هذه الدراسة ـ لا يتضمن أية اسس تتعلق « بالتوصيل » كما هو الحال في مستوى « الكلام » (سواء أكان متكلَّماً أم مكتوبا) وكذلك هي الصفة المميزة الظاهرة . وباختصار فإن مستويات ما « قبل الكلام » من الوعي لا تخضع للمراقبة ، والسيطرة ، والتنظيم على نحو منطقي وإذن سأعني « بالوعي » كلّ منطقة العمليات العقلية ومن ضمنها مستويات ما قبل الكلام على وجه الخصوص . وسأستخدم مصطلح « النفس » باعتباره مرادفا لمصطلح « الوعي ، وحتى كلمة « الذهن » ستستعمل أحياناً على أنها مرادف آخر . واستعمال هذه المترادفات مناسب ـ وذلك على الرغم مما يعترضها من عقبات بسبب الصفات المثيرة التي لها ـ وذلك لأنها تساعد كثيراً في تكوين « الصفات » و « المكملات » .

وإذن لا ينبغي أن يخلط بين « الوعي » وبين « الذكاء » و « الذاكرة » أو أي مصطلح محدد من تلك المصطلحات . ولقد كتب هنري جيمس روايات كشفت عن عمليات ذهنية احتفظ فيها بوجهة نظر موحدة ، وذلك حتى تقدم الرواية كلها من خلال ذهن الشخصية . ولكن هذه الروايات ليست من الروايات التي عرفتها بأنها روايات « تيار الوعي » وذلك لأنها لا تتناول مستويات وعي ما قبل الكلام على الإطلاق . كذلك كتب مارسيل بروست رواية كلاسيكية حديثة ذكرت كثيراً على أنها مثال لقصص تيار الوعي ، لكن هذه الرواية وعنوانها « البحث عن الوقت الضائع » تهتم من الوعي بالجانب المتصل بالذكريات فحسب . لقد كان بروست يمسك بالماضي عن وعي بغية إقامة صلة مع الحاضر ؛ ولذلك لم يكتب رواية من روايات « تيار الوعي » . ودعنا نمثل الوعي بأنه يشبه كتلة ثلج ، كل كتلة الثلج ، وليس الجزء السطحي منها فحسب ، والذي هو صغير نسبياً . وقصص « تيار الوعي » - بناء على هذا التشبيه - يهتم أساساً بما يرقد تحت هذا السطح .

بمثل هذا المفهوم للوعي يمكن أن نعرف قصص « تيار الوعي » بأنه نوع من القصص يركز فيه أساساً على ارتياد مستويات ما قبل الكلام من الوعي بهدف الكشف عن الكيان النفسي للشخصيات »[٧] .

ولقد دخلت القصة السيكولوجية التاريخ وقصة « تيار الوعي » خصوصاً وصارت جزءاً من ماضي تاريخ الرواية ، ولكن ذلك لم يمنع المحاولة والتجريب او التجويد ضمن الخط المخالف لما عرفت به الرواية التقليدية سواء أكان ذلك أيام قصة « تيار الوعي » أم بعدها ، قبيل الحرب العالمية الأولى ، وبعدها على وجه الخصوص وبتأثير مما أحدثته من هزات وما زعزعت من مثل وقيم وما دفعت اليه من فوضى واضطراب وقلق وضيق بالمتعارف عليه .

وقد حدث هذا في كل مكان . . .

ولكن البحث عن رواية جديدة ، ونقيض للرواية لا يعني أنه الاتجاه الوحيد ، فهناك - في كل مكان أيضاً - من احتفظ برصانته وبقي في الخط التقليدي للرواية ينتج ويجد القراء الذين يقبلون عليه والنقاد الذين ينصفونه والتاريخ الذي يفتح له صدره الى جوار السابقين عليه .

و « حوالى عام ١٩٢٥ [من تاريخ فرنسا] يوم كانت ما تزال تسيطر رسمياً ـ وستسيطر أبداً ـ الرواية الوثائقية الناجحة ، البورجوازية ، الشعبية ، الماركسية ، القروية ، العمالية ، الوطنية ، السيكولوجية والاجتماعية ، الجغرافية والتاريخية ، كان . . . الخارجون على السنة الروائية ، وعددهم كبير ، يريدون أن يصنعوا عالما رمزياً وفنياً بدلاً من أن يخلقوا عالما روائياً يكون تكراراً للعالم الحقيقي » ويذكر في مقدمة الخارجين على السنة ـ في فرنسا ـ جيرودو وجيد وكوكتو . . . »[٨] .

وقد ذكرنا ما فعله بروست وجيمس جويس وفرجينيا وولف . . . ولنذكر هنا كافكا وموزيل .

إنها مع هؤلاء . . . « رواية أخرى »[٩] رواية تعارض القواعد التي استقرت عليها الرواية التي صارت تقليدية من سرد وحبكة وحقيقة وتحليل نفسي وحادثة ومكان وزمان وشخوص ومغزى . . .

وسار الاتجاهان في وقت واحد وفي كل مكان . . .[١٠] .

والأسماء التي تدخل ـ بوجه وآخر ـ في الاتجاه التقليدي ـ مع تميز خاص بالطبع ـ كثيرة كثيرة . من المشهورين منهم ، الذين تعدت شهرتهم اوطانهم : اندره مالرو ، سانت اكزيري ، برناتوس ، فرانسوا مورياك ، جراهام جرين ، بازوليني ، دوس باسوس ، البرتو مورافيا ، ارسكين كالدويل ، همنجواي ، شتاينبك ، سنلكيرلويس ، جورج أمادو ، ملفيل ، مارتان دجار ، توماس مان . . الخ الخ

وكثيراً ما اقترنت الرواية التقليدية بكلمة الواقعية ووصفت بها ، على اختلاف في البعد والقرب من المصطلح ؛ وتجد خلال ذلك مصطلح الواقعية الجديدة ، والواقعية الموضوعية ، والواقعية الاشتراكية .

واتسعت الرقعة التي تمر عليها القصص العالمية فلم تعد الشهرة وقفا على فرنسا او انكلترة ، ودخلت امريكا على شكل بارز .

وتطورت القصة الروسية ضمن الاتجاه السياسي في بناء الاشتراكية ، وقد واكبت القصة هذه الحركة وهي جنين ويكفي ان يؤلف ماكسيم «جوركي قصة الأم سنة ١٩٠٦ ويستمر هذا الاتجاه الواقعي من أجل العمال وللعمال وبهم ـ ومعهم الفلاحون ، ويسهم في الثورة ويتعدد نتاجه وأعلامه وقد وجد اسمه الرسمي المتميز سنة ١٩٣٤ في اول اجتماع

لاتحاد الكتاب السوفييتي إنه الواقعية الاشتراكية . وبرز أبرز من برز شولوخوف واشتهر له أكثر ما اشتهر : الدون الهادىء . . .

وفي هزة من هزات الحرب العالمية الثانية ، والجو الذي سبقها وسادها انبثقت الوجودية والقصة الوجودية ممثلة بجان بول سارتر وكامو . . .

وإذ تسير القصة في اتجاه تقليدي يستمر التجريب على الاتجاه الجديد ، الذي يعلن مناقضته ، ومن هنا كان ما عرف بالقصة الجديدة منذ خمسينات القرن وأكثر ما اقترن باسم الان روب كرييه .

وهكذا . . ولن يقف التطور . . . في الاتجاه التقليدي او في مناقضته ، وقد قيل « ان الاتجاهين يتعايشان في القرن العشرين . فهو لم يتخل عن اعتبار نفسه وريث حضارة منسجمة ، تبدأ من القرن السادس عشر حتى القرن التاسع عشر . . . مروراً ببلزاك . . . وهو ما يزال يجد في هذه الحضارة . . . عاداته وصيغ افكاره . ومن المستحيل أن يختلس اسلوب جديد مكانة الرواية التقليدية التي يسيطر عليها المنطق وتستجيب لحاجة « الفهم » والتحليل وتلخيص ما فُهم » .

ومع ذلك يشعر الإنسان المعاصر ـ على نحو مشوش أو دقيق ـ في جميع المجالات ؛ الكونية والطبيعية والاجتماعية وكذلك في مجال التجربة المعايشة أو المتخيلة ، الذي لا حدَّ له ؛ أن الحقيقة « معقدة أكثر بما لا نهاية له » مما كانت تعتقد حضارتنا ذات النزعة الإنسانية . وعند ذاك يجد هذا الانسان ، المعاصر ، جواباً عن قلقه في المحاولات الروائية التي تمثل الحقيقة والحياة او الحلم لا على أنها مجموعة من الأحداث التي يمكن أن تصنَّف وتحلل بل على انها مجموعة من التجارب الرمزية التي يجب فحصها و « حفرها » وتأملها ، دون ان تكون قابليتها لأن تفهم كلية ، ودون أن تتوصل الى تشكيل قصة كاملة متزنة تطمئن وتشرح كل شيء وتكتفي بنفسها»(١١) .

التطور في النوع القصصي مستمر . . . حتى صار الماضي بعيداً جداً ، بل ان القرن السادس عشر صار بعيداً لكثرة ما دخل من تعقيد وما زادت المواهب الكبيرة التي تولت النوع ، ولقد بلغ من القوة بحيث غطى على الأنواع الأخرى وصار النوع الأول ، فهو الذي يملأ السوق ويشغل الصحافة والنقد وهو الذي يجد القراء . . .

وعلى هذه القوة دخل القرن العشرين ومضى فيه . . . وظل كذلك ، وإن خالج بعض الخواطر « سوء » ظن بالاستمرار وقال قائل : ان « الفن الروائي » استنفد

طاقته . . . وانه ينتهي ان لم يكن قد انتهى . . . ولا يسند الواقع هذا القول . . . ولا يكفي فتور في حالة من الحالات لمثل هذا التعميم . . .

هذا وقد وجدت القصة متسعاً في بابين لم يكن لهما هذا الوجود ، أولهما اتجاه في الرواية البوليسية الى أن تكون أدبية كما جرى على يد سيمونان ، وثانيهما استفادة القصة من الانجازات العلمية « التكنولوجيا » فواصلت ما اشتهر به القاص الفرنسي جيل ڤرن والقاص الانكليزي ا . ج . جي . ويلز حتى صار في العالم أدب خاص غزير النتاج بعيد الخيال كثير القراء وقد عني السوفييت به عناية خاصة .

وستظل القصة في تطور وتنوع على مقدار المواهب التي تتعهدها والظروف التي تلونها وللنقاد بعد ذلك ان يستنبطوا ما يشاؤون من سمات وقواعد وللدارسين أن يكتبوا ويؤلفوا في التطور والتأريخ .

وتسأل عن القصة العربية ؟ وهل للعرب قصة ؟ وعن الرواية العربية وهل هي من ثمار الرواية الغربية ؟ واسئلة من هذا الوادي . ولا تخلو الأسئلة من غرابة ولا تخلو من سبب .

ولا شك في أن للعرب قصصاً ، وقد أشار البحث الى ذلك أكثر من مرة ، فليس العرب بدعا في الأمم ليكونوا شعباً من غير قصة، ولا بد من أنهم بدأوا ـ كما بدأ العالم كله ـ بالحكاية، وربما كانوا ـ بسبب عراقتهم ـ من الأمم السبّاقة في الحكاية، ولم تلبث الحكاية القصيرة أن صارت حكاية طويلة . . . وقد فقد الكثير الكثير من هذه الحكايات ، كما هو طبيعي في فن يقوم على المشافهة وعلى الشعبية ، وانصرفت العناية الى الشعر ، في الجاهلية وبعدها .

ومع هذا ، فقد دلفت الى كتب التاريخ حكايات ، ومن هذه الحكايات ما يتسم بالخرافة والاسطورية ومنها ما يريد أن يقنعك أنه حقيقة ، ومن الناس من ألمّ بالتوراة (والإنجيل) ، وجاء في القرآن « إنا نقص عليك أحسن القصص » بحيث كان مادة لرسالة علمية . وتقوم سورة يوسف ـ مثلا ـ على قصة .

ثم كان الوعاظ يستعينون على مهمتهم من الإرشاد والتفسير بحكايات يبتدعونها او يتوارثونها ، ويبرع منهم ـ خلال ذلك ـ من يبرع في طريقة الأداء وفيما يزيد أو ينقص .

وكانت حكايات كثيرة للعشاق على وجه الخصوص ، واذا كان للحادثة أساس فان

للراوي ما شاء من تزيد وتخيل كي يشوّق ويؤثّر غير عابىء بالمعنى التاريخي ، هي أسمار وأحاديث وحكايات طويلة حتى لو عرفت بالأخبار ، وإلاّ فأين هو حظ الحقيقة من قصة مجنون ليلى ؟

وواضح أن كلمة قصة يمكن أن تكون اسماً عاماً لكل هذه المسميات ، وهي إذ تكون ذلك الى جوار المسميات الأخرى تكون دليلاً على مكانة هذا النوع في حياة الناس ، وقد تمنح الأمة ـ ولغتها ـ فضلاً مبكراً على ما سواها ، ولو طالت « المقامة » وتطورت لكان لها شأن كبير ولكانت قصة .

ويتصل العرب بالأمم الأخرى من هنود وفرس وتتصل بهم هذه الأمم، فتكون كليلة ودمنة ، وألف ليلة وليلة . واذا كان الأصل في ألف ليلة وليلة غير عربي ، فقد ضاع هذا الأصل تأريخياً ، وضاع في خضم ما أضافه الراوي العربي إلى النص لدى إعادة الخلق او لدى خلق جديد ، ولم يعرف الناس الكتاب إلاّ في ثوبه العربي : حكايات عالمية إنسانية في سلك عام يربطها . ولم يعن بها الباحث العربي الجاد ولكنها تحتل لدى العامة مقاما عاليا .

وكان أخذ وعطاء ، وكان لحكاية مجنون ليلى أثرها في الأدب الفارسي ، وزيدت على ألف ليلة وليلة حكايات طويلة اخرى اشتهر منها ما أضافته مصر قصة عنترة ، وتغريبة بني هلال ، والاميرة ذات الهمة وعلي الزيبق وحمزة العرب . . . .

وإذ تبقى الحكاية العربية ـ قصيرة أو طويلة ـ شعبية فقط ، وتزداد عامية على مر الزمن ، ويزداد ترفع الأدباء الجادين عنها . . . كانت الحكاية الأوربية تزداد فصاحة ، ويزداد الأدباء الجادون بها ، وينبثق عن الاهتمام تقدم وتطور . . . ومسايرة الفن للحياة . وهكذا خطا عصر النهضة خطوة وخطا القرن السادس عشر خطوة . . . والسابع عشر ، والثامن عشر ، والتطور ـ في كل ذلك ـ يزداد ، والتجارب تتراكم والمصادر تتعدد ؛ وتكون الف ليلة من هذه المصادر . . . حتى إذا كان القرن التاسع عشر كان بالزاك ودكنز ودستويفسكي وتولستوي . . . ممن بلغوا بالحكاية الطويلة مبلغ الرواية المحكمة الصنع العالية المنزلة المعبرة عن الحياة المصورة لآلامها وآمالها ، ففرضت نفسها واعترف بها نوعاً متميزاً مهماً بعد ان كانت ثانوية ولم يكن لها شأن إذا عدت الأنواع الأدبية المهمة ، لقد كادت تصير ـ أو صارت ـ الفن القولي الأول والنوع الأول وصار لها تاريخ ودرس وبحوث ومتخصصون . . . ثم سارت القافلة .

ولا غرو أن قال قائل إن « الرواية » الحديثة - وهو يقصد الأوربية بالطبع - بنت القرن التاسع عشر . وصحيح أنها مرت بسلسلة من التطورات إلاّ أنها لم تبد مكتملة إلا في هذا القرن ويوم صارت فيه « واقعية » - وقد رأينا ذلك .

وفي هذا القرن بدأ العرب ينفضون عن وجودهم غباراً متراكماً ويطردون عن عيونهم سلطان الكرى ويتذكرون أن لهم ماضياً مجيداً في الإبداع ، وكان الإبداع في الشعر أول ما كان ثم في النثر بمعنى الكتابة التي لا تتصل بالقصة على أية حال إلا ما كان امتدادا للمقامة او تطويلا للمقامة . . . وكانت مستمرة على سماع أو قراءة « عنترة » وتغريبة بني هلال . . . ولا سيما في مصر ، وشرعت المطبعة تنشر من هذه الحكايات المطولة طبعات رديئة تجد طريقها الى العامة وتخرج من مصر الى الأقطار الأخرى فيتلقفها العامة في هذه الأقطار وليس شيء من كل هذا يدخل في معنى القصة الحديثة ، لأن أمثاله في اوربا - على مدى تاريخها - كثير وما أدخلته في معنى القصة الحديثة .

واطلع العرب خلال هذا القرن اطلاعا ما على الأدب الغربي واطلعوا على القصة الحديثة منه ورأوا المكانة الشامخة التي تحتلها وألموا بالصفات التي تميزها على حين لم يكن لديهم منها شيء ، بل إن النظرة السائدة - عندهم - هي احتقار الحكاية واحتقار القصة ، وحتى القصة الحديثة ، تبعاً لذلك ، والاستكثار عليها أن تكون فنا أو أدبا يؤ به له ويقرؤه فضلا عن أن يزاوله - المحترمون الجادون - الفرق كبير ولا مجال للمقابلة .

كان اللبنانيون - أو أبناء سورية بالمعنى الواسع - أول من اتصل بالغرب وأكثر من اتصل بأدبه لما أقام هذا الغرب في بلادهم من مدارس وأنشأ من مؤسسات ثقافية ، واذ درسوا في هذه المدارس واقتربوا ممن درس فيها وعرف لغاتها اقتربوا من العلم بالقصة والاقتناع بمكانتها ، وتلاهم في ذلك المصريون . . . ولكن الأمور تسير بطيئة ، وربما ظلت النظرة الغربية الى القصة الغربية هي الحاكمة ضمن ميدانها الخاص أما ان تتسع هذه النظرة وتعمم وتدعو الى التفكير بقصة عربية ، فان ذلك يقتضي وقتاً أطول وأطول .

نظروا الى هذا الذي تنتجه أوربا وتعلي مقامه فوجدوا من الجد والعمق والفن ما لم يكن في تصورهم المطلق عن الحكاية عموماً وعن أمثال الزير سالم خصوصاً ؛ أن هذا الذي يرونه شيء جديد لا عهد لهم به ، فبدأوا يقرأونه وبدأوا يتذوقونه ومنهم من يتحدث عنه أو يلخصه أو يترجمه أو يحاول أن يأتي بمثله . ومعنى هذا ، أن العامل الأول الذي بعث الأديب العربي على القصة الحديثة هو الأدب الغربي وهو القصة الغربية

(الأوربية) ، وطبيعي جداً أن تكون محاولاته الأولى على غرار ما كان يقرأ من قصص أوربي ، وطبيعي أن تكون محاولاته مجرد محاولات تتبعها محاولات ومحاولات يتبين لديه خلالها المفهوم ويتسع الأفق ويمرن الطبع وتتأكد التجربة وتستيقظ الشخصية ، ويدخل في ذلك انعكاس الفن الغربي عليه فيعنى بما حوله من محيط اجتماعي وطبيعي ومن مادة لأحداثه وشخوصه ، وثقة بالفن الجديد وجدواه وجده . . . حتى اذا كان القرن العشرون ، وكانت طلائعه كان وعي خاص - لدى المصريين على وجه الخصوص - بضرورة ايجاد قصة مصرية ، محلية ، تعكس المجتمع وهمومه وفضائله وأخلاقه ، وتقاليده . . . كما تعكس القصة الأوربية الحديثة مجتمعها وملابساته . ولتتعثر المحاولات الأولى ، ولكن لا بد منها ، وهي لدى أصحابها واجب ومفخر ، وهكذا استمرت الحال حتى جاءت من مجموع ذلك خطوة أكثر توطداً ، وولدت قصة « زينب » لمحمد حسين هيكل ، قصة طويلة على غرار ما كان لأوربة من قصص ، إنها قصة « مصري فلاح » تمثل مناظر من حياة الريف المصري ، ولكنه كتبها بمقدار ما فقه من الفن الغربي لهذا النوع ، وحسبك أنه كتبها وهو طالب في باريس سنة ١٩١٢ . . .

وتتوالى المحاولات بحظها الذي نالته من النجاح الفني ويزداد الطابع المحلي في سعيها من أجل قصة مصرية ، ويزيد الفن المحاولات الجديدة قوةفيهيىء لها ماهو أكثر من المحلية - على رغم المحلية - وذلك شأن من شؤون الفن في هذا النوع الأدبي الأوربي .

انك من هذه الأعمال إزاء فن قصصي جديد على الأدب العربي شبه قديم على الأدب الغربي ، ويمضي يتوطد ويتأصل ويكون له اعلام يعرف بهم ويعرفون به وهم في الطبقة الأولى من أدباء مصر وأدباء العربية : محمود تيمور ، توفيق الحكيم ، طه حسين وغيرهم . . . وغيرهم كثيرون في مصر وغير مصر ولكن هؤلاء هم الذين احتلوا المنزلة العالية ورفعوا الفن القصصي وارتفعوا به لأنهم كانوا أشد صلة بالقصة الغربية الحديثة لعلمهم باللغة الأوربية ، والمعيشة في اوربا ووقوفهم المباشر على ما تكن اوربا لهذا النوع الأدبي من إكبار ، ومواصلتهم القراءة والإعجاب والكتابة والطموح الى ان يكونوا شيئا وان يكون لبلادهم شيء ، تعينهم على ذلك بالطبع موهبة أدبية أكيدة ؛ وإلا فان الذين حاولوا وقلدوا وأرادوا كثيرون . . .

وذاعت القصة عنهم في البلاد العربية ، وذيوع قصتهم يعني ذيوع المفهوم الغربي للقصة ، أي ذيوع القصة الحديثة التي لم يكن للأقطار العربية بها عهد ، وما زالت تستهين

بها وتراها تزجية فراغ وضياع وقت ومن هذه الاقطار ما أضاف الى الأثر المصري أثراً غربياً مباشراً بما علمت من لغة وما تهيأ لها من ثقافة او درس ، وقد أتى هذا الأثر الغربي على وجه غير مباشر أيضاً عن طريق اللغة التركية وما نقل اليها من القصة الغربية الحديثة : فرنسية ، روسية ، انكليزية . . . الخ ، وما كتبه أدباء أتراك تمكنوا من المفهوم وارتفع لديهم شأن النوع الأدبي الجديد .

وشرعت الأقطار العربية تتقدم ويجدِّد . . . بمقدار ما تتصل به من صميم الفن الغربي ، مباشرة او غير مباشرة . ولم يكن العراق ـ مثلا ـ سباقاً في الموضوع والسبب بديهي لأنه لم يتصل بالقصة الغربية كما اتصلت سورية ومصر ، ولأن النوع الأدبي المحترم لديه هو الشعر واذا كان في سوقه بعض من قصص عنترة وأبي زيد الهلالي والزير سالم فهي من مطبوعات مصر ولا يقرأها إلا العامة ، واذا قرأها غيرهم فمن الصبيان ، وظل الأمر على ذلك رغم اطلاع الرعيل الأول على الأدب التركي أو المصري ، وكان لا بد من زمن وزيادة في الاطلاع والقراءة والعلم بأهمية النوع ، واذا كان محمود أحمد السيد (۱۹۰۰ ـ ۱۹۳۷) هو الرائد في القصة العراقية الحديثة فلأنه جاء ضمن هذه الظروف من الإعجاب بالأدباء المصريين وقراءة القصة بالتركية مؤلفة ومترجمة وصداقة مباشرة بعراقي شاب يعود من المانيا وهو عارف بمكان الفن القصصي لدى الغرب ، ثم توالت المحاولات إلى ان كانت آثار غائب طعمه فرمان وستظل المحاولات من حسن الى أحسن ، وتتضح خلال ذلك شخصية القاص وشخصية بلاده وأمته ويخرج الى حدود إنسانية واسعة والجذر ، في كل ذلك ، القصة الحديثة في الغرب .

ولا تكاد تجد قطراً عربياً ـ اليوم ـ لا ينتج القصة ، وفي هذا القصص الجيد والجيد جداً ويرتفع اسم نجيب محفوظ فوق الأسماء الحالية كلها ، ويأتي بعده كثيرون ، وفي اتجاهات مختلفة من النوع القصصي وان كان التيار الغالب هو التيار الواقعي ؛ ويطمع الجيل الجديد بأن يخطو خطوات اوسع . وتحدثه نفسه بأن يجتاز نجيب محفوظ ، وليس ذلك بالبعيد أو الغريب ، ولكن الملاحظ أنه يجدد ويثابر ويطمح بمقدار ما يطلع على القصة الحديثة في الغرب وما يصل اليه من نماذجها وتطورها وتنوعها ؛ وهذا طبيعي في حدود الارتباط الكائن بين اجزاء العالم وهو غير طبيعي بمقدار ما يجب أن تكون لنا قصتنا وابداعنا ؛ وقد كان لنا من ذلك شيء ولكن المطلوب أكثر واكثر ويتحقق هذا الأكثر عندما نعي ذاتنا ونعي حاضرنا وتراثنا وتكون لنا شخصيتنا المتميزة ضمن تفاعلنا مع الحضارات

المختلفة ، وبدأ هذا يحدث ، ووجد الغربيون المعنيون بالأدب العربي قصصاً جديرة بالاعجاب ، ومنهم من نقل هذا الذي يمثل الشخصية العربية الى لغته ، نقل لطه حسين ومحمود تيمور وتوفيق الحكيم . . . ونجيب محفوظ ، بل ان منهم من اتخذ القصة العربية موضوعاً لدراسة جادة واتخذ القاص العربي محوراً لكتاب ، وتكررت الدراسات المحلية وغير المحلية للقصة العربية الحديثة تاريخاً وفناً . . .

وإذ سيطرنا على الجو سيطرة ما ، استحال موضوع القصة العربية الحديثة مجال أخذ ورد وموضع جدال اشتد ـ اكثر ما اشتد ـ في الخمسينات من القرن الحالي على وجه الخصوص : هل للعرب قصة ؟

والسؤال في ظاهره فطير ، ويكون المرء على الغاية من الجهل إذا انكر ان يكون للعرب قصة بمعنى الحكاية ، في الجاهلية والإسلام ، وبمعنى ما هو كائن في عنترة والف ليلة والمقامات . . . لأن العرب ـ كما قلنا ـ ليسوا بدعاً في الأمم ، ولأن تلك القصص واقع لامراء فيه ، ومنها ما امتد الى اوربا وأثر تأثيراً ما في مسيرة تاريخها القصصي .

ولو كان السؤال هل اهتم ادباء العرب المعترف بهم بالقصة؟ لكان الجواب سلبا، فقد كان الخاصة يزدرون الحكاية .

ولم يثر السؤال ـ أول ما ثار ـ عن ملكية العرب للقصة (الحكاية) ، وإنما ثار لدى النظر في هذه القصة الحديثة التي كتبها العرب في العصر الحالي ، لدى تفسير ظهورها وبحث مزاياها كما هي لدى محمود تيمور وتوفيق الحكيم وطه حسين وغيرهم : فان الناظرين إذا تأملوا ورأوا الأثر الأوربي المباشر قالوا : إن القصة العربية الحديثة بنت الغرب ، معتمدين في ذلك أننا لم نزاولها إلاّ بعد الاتصال بالغرب والاطلاع على فنه والتأثر به وانعكاس اهتمامه وإعجابه علينا ، ولاغروأن كان البارزون فيه ممن عرف لغة أجنبية ـ أو أكثر ـ معرفة جيدة ، وفيهم من عاش هناك ودرس .

ومعلوم أن القصة العربية الحديثة هي بنت القرن العشرين ، وليس في هذا ضير ، لأن القصة الغربية الحديثة بمعنى الكلمة هي بنت القرن التاسع عشر .

وكان جواب السؤال الذي ثار حول القصة العربية الحديثة ، انها بنت القصة الغربية ، وهي جزء من تراث الغرب في القرن التاسع عشر ، به تأثرت وعنه أخذت ، وان قصة لمحمود تيمور مثلا ، الى قصص بالزاك اقرب منها الى الحكايات العربية القديمة

(على ما لتيمور من صلة بالتراث العربي القديم وبحكاياته) ، وقل مثل ذلك في القصص الأخرى والقصاصين الآخرين ، وبقصص نجيب محفوظ على تنوعها وعلو كعب صاحبها .

ولا وجه للعيب في ذلك ، وليست المسألة مسألة « شرف » ، وإنما هي حالة حضارة من الأخذ والعطاء . ولقد تأخرنا عن الركب طويلاطويلاً ثم تنبهنا فوجدنا الآخرين قد سبقونا ، فأردنا أن نستأنف مستفيدين من تجارب غيرنا ، وقد أخذنا من هذا « الغير » أموراً كثيرة في الفن والعلم والحياة ، وتكون القصة أمراً من هذه الأمور .

ولا يعني هذا الأخذ أنه لم تكن لنا قصة بمعنى الحكاية والمقامة ورسالة الغفران ، ولكن يعني أن القصة العربية الحديثة لم تكن استمراراً لذلك التراث وانبثاقا عنه ، بقدر ما كانت فرعاً للقصة الغربية وانبثاقا عنها . . . ثم تقدمنا وتكشفت أمارات لشخصيتنا الخاصة ، ومنا من تذكر التراث وعاد يستلهمه ويدعو الى الاهتمام به توطيداً للمسيرة وتقوية للشخصية .

للعرب ـ اذن ـ في ماضيهم قصة . وهذا شيء ، والقصة العربية الحديثة ثمرة للقصة الغربية وهذا شيء آخر ، ثم بدأ الشيئان يلتقيان ويتكاملان ، وليس في الأمر ما يخالف طبيعة الأشياء[١٢] .



القصـــة القصــــيرة

مقدمة : الحكايـة القصـيرة

الأصل في القصة ـ كما رأينا ـ أن تكون حكاية Tale (Conte) طالت أم قصرت . وتنتقل الحكاية شفهياً من جيل الى جيل حتى تكون تراثا شعبياً ، ومنها ما يبقى نثراً ومنها ما يستحيل شعراً ؛ وقد يعود الشعر الى النثر . وإذ تخترع الكتابة ويوجد الكاتب ويتسع المجال في ذلك الى الحكاية يحول عدد من الحكايات من النقل الشفهي الى الكتابة ، ويزيد الكاتـب في ذلك وينقص . . . ولكنهـا ـ على أي حال ـ تتصف بالخيال لدرجـة الوهـم والمغامرة الخارقة والابتعاد عن المنطق واللجوء الى المصادفات والسحر والجن والقوى غير المنظورة .

ثم تقترب شيئا فشيئاً ، على مدى أحقاب ، من الواقـع والجـد إذ يزاولهـا أنـاس بأعيانهم وتقترن بهم على أنهم مؤلفوها (وكتابها) الذين يستقونها من مجتمعهم والإنسان حولهم ـ وهم منه ـ في حالاته الطبيعية . . . وهي في ذلك طويلة أو قصيرة أو بين بين ، فإذا كانت طويلة متشابكة متشعبة ذات موضوع كبير كالتي رأينا تطورها خلال القرون ومكانتها البارزة في القرن التاسع عشر عرفتها اللغة الانكليزية باسم Novel والفـرنسية باسم Roman وترجمناها الى العربية بالقصة الطويلة مرة وبالرواية مرة ؛ وإذا بقيت قصيرة لا تتناول إلاّ جزءاً محدوداً من حادثة او أثر كانت قصيرة وهي بالانكليزية Short Story وبالفرنسية Nouvelle وقد ترجمناها الى العربية بالقصـة القصـيرة كأننـا ننقـل ذلك عن الانكليزية ، ووجد من ترجمها بالأقصوصة ، وتفضل هذه الترجمة عندما تحتفـظ القصـة الموضوعية بسمات من الحكاية . ويفضل الدارسون ـ مؤخراً ـ الاكتفاء بكلمة « قصة » بعد أن صارت « القصة الطويلة » : رواية . . . وتبقى كلمة الحكاية مدَّخرة لما هو شعبي أو منقول من التراث الشعبي الى الكتـاب أو مؤلف في ضوئـه وبروحـه كما بقيت Tale و Conte .

كانت القصة القصيرة ـ إذاً ـ في الأصل حكاية[١٣] قصيرة ، شعبية متوارثة ؛ تدخل في طبيعة الإنسان من كل زمان ومكان ومجتمع ، مرت بأطوار وتجارب وبقيت طويلاً قريبة من الحكاية أو مجاورة لها .

وقد فقد العدد الأكبر من موروث الحكاية على مر الزمان لاعتمادها اللسان في عهود لم تكن فيها كتابة وبين قوم لا كتابة لهم أو أن الكتابة لديهم أمر نادر عزيز . ولا شك في أن الحضارات القديمة في وادي الرافدين ووادي النيل ولدى الصينيين والهنود ألفت الحكاية وكتبتها ، ولكن الذي وصل إلينا منها أقل من القليل .

ويمكن أن تعد من الحكايات القصص التي تتضمنها الملاحم ، ولكننا لا نصر على ذلك لأن هذه الحكايات دخلت نوعاً خاصاً من الأنواع الأدبية هو الملحمة (الشعرية) . . . وهي لدى الإغريق ممثلة في الألياذة والأوديسه . . . ولدى الألمان في الـ نيبلجن Nibelugen

وكان من الأطوار التأريخية التي تذكر للحكاية الغربية أن تهيأ لها أديب بعينه يؤلفها ويكتبها ويرويها وتنقل عنه كالذي روي منسوباً الى إيسوب الإغريقي Esope في القرن السابع - السادس ق. م) . وممن يذكر لدى تاريخ الحكاية لوسين Lucien (وهو اغريقي من أصل شرقي ١٢٥ - ١٩٥ ؟) وأبيله (Apulée) اللاتيني من القرن السابع .

وزاولت انشاء الحكاية وكتابتها الأمم الأخرى دون أن تحتل المكان الذي بلغته الأنواع الأخرى من شعر غنائي او مسرحي أو خطابة . . . وقد جففت الديانة المسيحية هذا الضرب من النتاج في الغرب لمدة طويلة ، وفضلت القرون المتوسطة الحكايات الهزلية والهجائية(Fabliaux) .

وللحكاية تاريخ في كل أمة ، والعرب من هذه الأمم التي كانت لها حكاياتها في الجزيرة وحكاياتها خارج الجزيرة ، وأعطت وأخذت ، وعرفت التوراة والإنجيل ثم جاء القرآن وفيه « أحسن القصص » ، وألفت حكايات جديدة في المغازي والتفسير والمواعظ ، وكانت حكايات للكرم والشجاعة والوفاء والحب والغرام ثم كان اتصالهم بحكايات الهنود والفرس والترجمة عنها والتصرف في الترجمة ، وكان من ذلك كليلة ودمنة والف ليلة وليلة . وقد زاد العرب في الف ليلة وليلة حكايات جديدة على النمط القديم وصار من المجموع كتاب موحد وعن اللغة العربية ذاع الكتابان في العالم وأثرا في حكاياته ، وقد ترجم كليلة ودمنة - مثلا - الى اللاتينية سنة ١٢٦١ .

ومن النقلات المهمة في تاريخ الحكاية ما حدث في إيطاليا في القرن الرابع عشر لدى قيام النهضة فيها وقيام أدباء كبار . وكان من هؤلاء الأدباء : بوكاچيو (١٣١٣ - ١٣٧٣)

الذي ألف « الديكاميرون » اي « الأيام العشرة » ، بدأه عام الطاعون الذي اجتاح البلاد سنة ١٣٤٨ وطبعه سنة ١٣٥٣ ، وقد احتوى مائة حكاية ، عشراً لكل يوم ضمن إطار عام . هي حكايات Tales (Contes) دون شك ،وفيها ما هو مقتبس من المأثور الشعبي ، ولكنها عرضت عالماً واسعاً في الحب والكره والوفاء والخيانة والغش والنفاق والكذب والجنس في شتى الطبقات مع تعرية خاصة للمترفين والقسس ، فهي بذلك وبطريقة عرضها قريبة من الحياة اليومية الواقعية ، وأساس مهم في بدء القصة القصيرة . وإذا وصف بوكاجيو بأمير القصة القصيرة أو أبي القصة - وما الى ذلك - فالمقصود الأول في ذلك هذه الحكاية التي تتحول قصة قصيرة ، هذا التمهيد المهم .

واذا كان بوكاجيو قد أفاد كثيراً من التراث الشعبي ومما قرأ مكتوبا من حكايات شرقية - ما ترجم عن العربية - وغربية فانه أحسن الاستفادة وأضاف الى التراث تجاربه ومشاهداته ومسموعاته مستعينا بموهبة كبيرة استطاع أن يمنح بها الديكاميرون القوة والأثر والدوام والحياة وأن يكون فيه أصيلا ويبدو معه بداية جديدة ويحتل مكانا خاصاً على مر العصور ويحتفظ بتأثيره في التاريخ .

وصحيح أنه لم يحتل بالديكاميرون مكانة في عصره لدى القارىء الذي ألف التقليدي من آثار الشعر والنثر ، لأن الحكاية أو الحكاية - القصة ظلت - رغم هذا التطور والاهتمام - نوعاً غير ذي شأن . ولكنه وجد مجتمعاً واسعاً لدى عامة القراء ثم استمر هذا الأثر يتسع على كر العصور ، وإذ نقل الكتاب الى اللغات المختلفة احتل مكانا مرموقاً يفوق - أحيانا - ما لتلك اللغة من حكايات معاصرة زيادة على ما كان له من تأثير في تلك الحكايات ، ومن هذا ما قاله الدارسون بصدد حكايات كانتربري التي ألفها الشاعر الانكليزي جوسر (١٣٤٠ ؟ - ١٤٠٠) والحكايات التي ألفتها الأديبة الفرنسية ماركريت دنافار في القرن الخامس عشر وامتد تأثيره الى ما بعد ذلك .

ولكن الميل الى الحكاية الشعبية ظل قوياً ، فإلى جوار ما كان لدى الشعوب من حكايات « فطرية » يبتعد طابعها العام عن الحياة الواقعية، سعى الأدباء الى الاستفادة المباشرة من هذه الحكايات باعادة كتابتها والتأليف على غرارها والتأثر بها ودل القرن السابع عشر من التاريخ الفرنسي - وهو القرن الذي أولى لتأليف المسرحي أعلى عنايته وتشدد في التعبير والحكم - على تذوق خاص في هذا الباب ، وحسبك دليلاً على ذلك لافونتين في حكاياته الشعرية وحكاياته على ألسن الحيوان (Fables) وقد ارتفع بالنوع المتواضع الذي

لم يكن له احترام لدى الخاصة الى مقام عال وجد فيه صاحبه مقعداً الى جوار كتاب المسرحية الكبار وعد هو وإياهم في مدرسة أدبية واحدة .

وقام ـ في القرن نفسه ـ أديب فرنسي معدود هو شارل بيرو فألف حكايات نظمها شعراً ثم ثماني حكايات نثرية ضمنها كتابه « سوالف وحكايات الزمن الماضي » ـ ومن هذه الحكايات : الجميلة في الغابة ، القبعة الحمراء ، ذو اللحية الزرقاء ، سندرلا ، جلد الحمار ، عقلة الاصابع . . .

وقد احتفظ بيرو بالنكهة الشعبية للطريقة التي تروي بها العجائز الحكايات مع الحرص على إدارة الموضوع ـ في حذق ـ بحيث يخدم التربية الخلقية .

وفي أواخر هذا القرن عني كالان بألف ليلة وليلة ، وقد شرع ينقلها الى الفرنسية عام ١٧٠٤ وانتهى من النقل عام ١٧١٧ وطبعت فنالت الإعجاب وحظيت بالانتشار وترجمت الى االلغات الأخرى .

وفي القرن الثامن عشر هذا ـ وهو الذي عرف لدى الفرنسيين بعصر التنوير كان للفكر والفلسفة مكان بارز ، ولم يتأخر أديب مفكر كبير مثل فولتير عن الإعجاب بألف ليلة والتأثر بها ومزاولة الحكاية خلال نوع خاص منها عرف بالحكاية الفلسفية ، ومن مشهور ما كتب في ذلك : زاديغ او العدو ، وكانديد أو المتفائل ، وحكايات أخرى اصغر حجماً .

وعني الألمان في هذا القرن عناية خاصة بالحكايات ، فعملوا جادين على البحث في أعماق ماضيهم وجعلوا منها أحد الأنواع الأدبية الأكثر أهمية ، حتى قال الأديب الفيلسوف هردر : في الحكاية عقيدة الشعب وطاقاته وغرائزه وحالات النفس حيث يحلم الناس لأنهم لا يعرفون ، ويعتقدون لأنهم لا يرون ويتصرفون بقوة روح نقية لم تكن قد تلقت أية ثقافة .

وتجرد عدد من الأدباء يجمعون الحكايات من أفواه الناس ويكتبونها كما هي بدون أن يضيفوا اليها شيئا من اختراعهم محتفظين للحكاية القديمة بعفويتها وسذاجتها الكفيلتين بإعادة شباب الروح الألماني الذي خنقته العقلانية ؛ حتى إذا انتهوا من الجمع أصدروها في كتب متوالية .

واشتهر منهم ـ عالمياً ـ في كتابة الحكاية الأخوان جرم Grimm وقد نشرا حكايات الطفولة والمسكن Foyer وكان مصدرهما في ذلك ذكريات الطفولة والناس البسطاء (وقد

جهدا على الاحتفاظ باللهجة الحكائية) وكتب الأدب . وعد طبع هذا الكتاب أحد الأحداث المهمة في مطلع القرن التاسع عشر لما أسهم في تكوين روح الشباب الجديد .

وتداول كتابة الحكاية في المانيا أدباء عرفوا بها مثل هوفمان وأدباء كبار زاولوها ضمن اهتماماتهم المتعددة ومنهم جوته ونوفاليس وتيك .

وزاولها أدباء معدودون في بلدان متعددة منهم في فرنسا نوديه وميسه . واشتهر على وجه الخصوص الأديب الدانماركي هانس كرستين أندرسون وقد عرف بمجموعة أصدرها سنة ١٨٣٥ بعنوان « حكايات للأطفال » فنجح نجاحاً باهراً مضى يصدر ـ بعده ـ المجموعة تلو المجموعة . وكان يقتبس عدداً من حكاياته عن المعين الشعبي مما سمعه في طفولته بعد أن يتبناه بأسلوبه الخاص الأنيق ، ويقتبس عدداً آخر من مصادر الأسطورة والحكمة والأدب وحكايات الحيوانات ،ومن حكاياته ـ وهي كثيرة ـ ما يخترعه اختراعا ويقدم شخوصه على هيئة ورد أو شجر أو حيوانات .

إن الذي كتبه اندرسون حكاية ـ دون شك ـ لنكهته وخياله وسذاجته وللمصدر الذي أخذ منه وتأثر به ، ولأنه يخاطب ـ أول من يخاطب ـ الأطفال . ولكنه أكثر من حكاية لأنه يؤلفه تأليفاً ويتبنى عرضه وكأنه صاحبه بل إنه ليضيف اليه من حياته وحياة مجتمعه فهو أكثر من Tale او Conte وإن بقي لدى الناس معروفا بهاتين اللفظتين .

وزاد السبيل الى الكتابة على غرار الحكاية مع الاحتفاظ بنكهتها وسذاجتها وكان من ذلك ما كتبه الأديب الانكليزي اوسكار وايلد والأديب الفرنسي الفونس دوده . . وكتب فيه آخرون من كل مكان من أوربا حتى من روسيا ولعل الأولى في ذلك تحميل الـ Tale أو الـ Conte أكثر من معناها الضيق بالحكاية الشعبية ، وهذا ما يجب أن يكون ، ومن هنا كان المفضل لدينا ان نستعمل له كلمة الأقصوصة .

إلاّ أن هذا الاتجاه ـ اتجاه كتابة نثر قصير في روح الحكاية الشعبية وخيالها وسحرها ـ لم يكن الطريق المباشر الى القصة القصيرة ، لأن الطريق المباشر هو سير الحكاية الى التخلص من خيالها وأسطوريتها وسذاجتها وطفولتها . . . والى أن تأخذ مادتها من الواقع وأن تعنى بالحالات النفسية للشخوص ، ويستدعي ذلك الجد والدقة ، والظهور بمظهر المعقول . . . ومخاطبة الناضجين بلهجة الناضجين ، كما رأينا في القصة التي صارت رواية . وقد تبلور هذا الاتجاه في القرن التاسع عشر ـ كما اتضح في الرواية ـ ومضى

متدرجاً في تطوره وفي سبيل أن يكون نوعا متميزاً ـ حتى عن الرواية نفسها . وكان للصحافة في ذلك أثر كبير لما تتطلبه الجرائد والمجلات من نشر وحدة فنية مستقلة في كل عدد لتشويق القراء واجتذابهم . ولا شك في مناسبة القصة القصيرة لهذا الغرض واذا كانت الصحافة تطلب الكثير الكثير وفي هذا الكثير الغث والسمين ، فإنه يمكن أن يكون بين السمين ما يعلو كثيراً لما يصور من أحوال الواقع ولما يعتمد في أصحابه من جد في الفن وسلامة في الموهبة ، حتى إذا حصل ذلك ـ وقد حصل ـ أمكن ان يجمع الأديب ما ينشره في الجريدة والمجلة في كتاب او كتب .

وأول اسم يذكر في بدء سلم هذا التطور الكاتب الامريكي أدجار ألن يو Poe (١٨٠٩ ـ ١٨٤٩) . ولا يعدم من يقرأ ما كتبه يو في هذا الميدان ان يجد شيئا من الحكاية ـ قد يراه اذا نظره مجرداً عن مزاج الكاتب ـ كثيرا ، وقد يجد في ذلك سببا لوضعها مع الحكايات ، يسنده في ذلك ان المؤلف ـ وعصره ـ يحتفظ بالكلمة الانكليزية التي ترجمناها ، ونحن نتحدث عن آثار الشعوب ، بالحكاية ، الا وهي Tale .

ولكن عنصر القصة القصيرة لا يأتي من التسمية ولا ما يتبادر الى القارىء للوهلة الأولى ، وإنما يأتي من أن مؤلفاً معينا ينشئها ، وأن هذا المؤلف لا يقصد الى أن يكتب حكايات للأطفال او للإمتاع والتربية والتعليم وانما يكتبها جاداً للكبار وفي مجتمع إنساني وحياة إنسانية مع سهر على احكام الشكل في تدرجه وتكامل بنائه وإذا كان قد غلب على بو خيال غريب ، وكانت شخوصه مضطربة قلقة تحتويها الأشباح والكوابيس ، وكانت أحداثه مفزعة مرعبة مشحونة بالأسرار والألغاز والغموض ، متسمة بالحدة والقساوة ، فان ذلك يعود الى الحالة النفسية التي يعانيها والى مزاجه العصبي وسوداويته وبوهيمية عيشه وقساوة ظروفه .

ثم إنه يخضع الحوادث للفكرة . . .

وهو ـ رغم هذه الغرابة ـ يعكس واقعاً في نفسه ويصور مجتمعا يحتويه . . . ولو لم يكن كذلك لما حفل به الدارسون على أنه مرحلة مهمة من مراحل القصة القصيرة ، ومنهم من قال إنه أبوها أو سيدها (وكأن العهد قد بعد ببوكاجيو أو أن الفاصل الطويل من تاريخ الحكاية قد أنسى هؤلاء الدارسين تلك الأبوة المبكرة) .

على أن لپو أهمية أخرى كبيرة في تاريخ ذلك النثر القصير السردي . ومصدر هذه

الأهمية يرجع الى مقالة[١٤] كتبها بصدد مجموعة قصصية (Tales) لأحد معاصريه البارزين (هوثورن) فوضع ما يشبه القواعد للقصة القصيرة وأعلى من قدرها بما لم يفعله أحد قبله ـ أو من معاصريه ـ فهي من الأشكال التي تنشد الحقيقة وتلائم حاجات الموهبة الخارقة وتحتل مكاناً شاهقاً على قمة الفكر . ومن أسباب التفضيل لديه قصرها ، ولم يبق القصر جامداً يقوم على المساحة وحدها ، فهو إذ حددها بما يقرأ في زمن محدود بين نصف الساعة والساعتين اشترط أن تقوم على انطباع موحد وأن تخدم كل كلمة فيها الغرض المقصود ـ دون أية شائبة ـ

لقد فضلها على الرواية ، ومنحها ميزة تفوق بها القصيدة وحذر من أن تستحيل مقالة .

لقد صار للقصة القصيرة « فن » وخرج تأثير بو إلى عالم واسع من أوربا .

سماها بو حكاية(Tale) ، وهكذا كانت تعرف لقرب عهدها بالحكاية الفطرية او ما نسج نسجها . وتكاثرت الكتابة فيها وتشعبت وبدأت تتوضح فروق عن الـ Tale ، وكان لا بد من اسم او من معنى يضاف لكلمة مستعملة يدل على التطور الحاصل . ولكن ذلك لا يحدث في يسر ، ويبدو أن اللغة الأنكليزية لم تجد اللفظة الجديدة إلا في أواخر القرن التاسع عشر (او سنة ١٨٨٥ كما يرى بعض الباحثين) وأوجدتها مركبة Short Story وهي بذلك تثبت ميلاد نوع قصصي متميز .

اما الفرنسية فقد استعملت الـ Conte والـ Nouvelle وكأنهما في معنى واحد مع تمايز يسير ـ بطيئاً ـ مع الزمن بحيث تبقى الـ Conte لتعني ما تعنيه الـ Tale أي الحكاية الشفهية الشعبية وما جمع منها ونسج على منوالها وانطلق منها وشابه روحها . . . ، وتعني الـ Nouvelle ما يخلقه مؤلف بعينه منطلقا من الواقع بطابع من الجد والموضوعية يبتعد به عن الحكاية في خيالها غير المنطقي وسحرها وجنها . . .

استعملت اللفظتان في النصف الأول من القرن التاسع عشر ، وكانت الغلبة للـ Conte لأن روح ما يؤلف في الجو العاطفي أقرب الى الـ Conte ، واستعملتا في النصف الثاني ومالت كفة الـ Nouvelle للرجحان . وإذا كان أكبر كتاب القصص القصير في فرنسا ـ وفي العالم ـ هو موباسان (١٨٥٠ ـ ١٨٩٣) ، كانت اللفظتان تطلقان على آثاره مع تمييز ـ أحيانا ـ بين ما هو Conte وما هو Nouvelle ، ويسمي الأديب نفسه مرة حكّاء Conteur ومرة قصاصاً Nouvelliste فقد كانت الموجة الواقعية قد عمّت

وكان موباسان من أعلامها . وهو في ذلك ، يمثل نقلة مهمة من الحكاية الى القصة القصيرة ، وفيه من الحكاية قربه من القصص الشفهي وتصيد للغرابة واعتماد للمفاجأة ومخادعة القارىء وشد أعصابه ، وما يبدو من عناصر التسلية والتشويق . . . وكانت هذه العناصر تقل كلما تقدم بالأديب الزمن ونضجت تجربته وسيطر على عمله ؛ وفيه من القصة واقعيته وأخذه المادة مما حوله محيطاً وشخوصاً وأحداثاً ، وعرضه الأشياء بهدوء ودقة كأنك تراها إزاءك أو رأيتها يوما ما حتى ليمكن أن تعد مصدراً في دراسة المقطع الاجتماعي الذي يتناوله في نورماندي أو باريس من الفلاحين وبسطاء الناس او محبي المال او الفجرة . . .
كل ذلك في سهر على إحكام البناء ودقة في التعبير واختيار للألفاظ .

ومن معدودي أدباء فرنسا الذين أسهموا في بناء القصة القصيرة وهيأوا لها أهمية ومكانة وتميزوا بها بين مختلف الأنواع التي زاولوها حتى صارت العامل الأهم في ذكرهم ومجدهم الأدبي : مريمه Merimée (١٨٠٣ - ١٨٧٠) ، فإنه ، بعد ان ألّف مسرحيات ونظم أشعاراً وكتب رواية تأريخية ، وجد طريقه الأنسب الى القصص القصير المتميز بالتركيز والرصانة ،واللمحاتالنفسية من دون صخب مع سخرية دقيقة يعرضها بقلم وصّاف حذر في عناية فائقة .

نشر هذه القصص (عام ١٨٢٩ و ١٨٣٠) في المجلات الأدبية ، وفيها شيء من روح الحكاية ولكنها ليست حكاية وليست مما نسج متأثراً مباشرةبالحكاية فهي Conte وهي Nouvelle في الوقت نفسه ، ويضطرب الدارسون في وصفها بين هذين المصطلحين ، ولكنها ، على أي حال ، طليعة مهمة للقصة القصيرة . وهم يضطربون حتى فيما كان أطول منها مثل كارمن ، وهي حكاية في روحها السائد . ومن يدري فقد يكون مريمه نفسه شاعراً بضرورة التفريق و أنه أميل الى أن يسمي آثاره - ولا سيما ما كان طويلاً نسبيا مثل كولمبا - بالقصة القصيرة Nouvelle لأنه يصنعها بيده ويريد لها ما يراد للأدب الجاد الذي يسعى إلى أن يبدو أدباً مثل سائر الآثار التي يكتبها تقليدياً الأدباء المعدودون المعترف بهم .

ولا غرو ان عد مريمه من صناع القصة القصيرة وأعلامها وموطدي أركانها في فرنسا .

نشر مريمه قصصه في المجلة وعاد يجمعها في كتاب وهي في ذهنه وفي رأي الدارسين قصص قصيرة ، وليست حكايات - على الرغم مما يمكن أن يعزى منها الى روح الحكاية -

بعد أن بدأ الفرق بين الحكاية والقصة القصيرة يتوضح .

كتب موباسان كثيراً ، نشر ما كتب مفرّقاً في الجرائد والمجلات ثم جمعه في مجلدات . . . وصار متميزاً بالقصة القصيرة ، واستطاع بقوة فنه وموهبته أن « يفرض » القصص القصير نوعاً أدبياً على القراء يتتبعونه ويتطلبونه ، وتسعى المجلات الى اكتسابهم باستكتابه . وخرج بهذه المكانة عن حدود بلاده الى العالم الغربي كله وربما زاد تأثيره في العالم على تأثيره في بلاده ، وبلغ في أمريكا مدى بعيداً وعده الدارسون استاذاً في الفن وسيّداً من ساداته ، واتخذه الكاتبون مثلاً وقدوة .

لقد كانت خطوته بالحكاية نحو القصة القصيرة إيذانا بخطوة أهم في تاريخ النوع وفي ميلاد القصة القصيرة على نحو متميز تمام التميز من الحكاية (فطرية كانت أم مصنوعة) ، وقد تمت هذه النقلة على يد الأديب الروسي جنحوف (١٨٦٠ - ١٩٠٤) .

وقد كانت الروسيا قد تقدمت بالأدب كثيراً وظهر فيها أعلام كبار ، واحتل بوشكين (١٧٩٩ - ١٨٣٧) منزلة رفيعة في تأسيس هذا الأدب وقد كتب فيه أعلى الشعر وكتب قصصاً مهما . . . ولكن الأهمية الأولى في بناء القصة الروسية تقوم على كوكول (١٨٠٩ - ١٨٥٢) ، وقد كتب جوجول - فيما كتب - قصصاً قصيرة مستمدة من الحياة الواقعة مصوراً إياها بدقائقها وهموم أبنائها ، واشتهرت له في ذلك المعطف (١٨٤٢) ، وكان من تأثير المعطف ان قال أديب روسي كبير هو دستويفسكي : نحن جميعاً قد خرجنا من معطف كوكول » .

وكتب توركنيف - وهو بعيد عن بلاده - « حكايات صياد » استقبلت على انها ضد نظام القنانة . . . ثم عاد الى بلاده . . . ثم غادرها الى فرنسا وعاش قريباً من كبار كتاب القصة الواقعية فيها ، وقد شهده موباسان عند فلوبير . . .

وكان في روسيا - في هذه الأثناء من القرن التاسع عشر - شاب فقير أحسَّ في نفسه ميلاً الى الكتابة فزاول القصة باسلوب الحكاية على أنها وسيلة رزق يستعين به على مواصلة دراسته في كلية الطب ، ولم يكن جاداً كل الجد على الرغم من اهتمامه وقراءاته وإعجابه الشديد بموباسان متخذاً إياه مثلا أعلى ، طامحاً الى أن يكون مثله . كان يكتب حكايات وأقاصيص لتسلية القراء وفي ذوق رؤساء تحرير يجتذبون قرّاء من مستوى معين ، إلا أن قلمه كان يشتد شيئاً فشيئا وشخصيته تطل من خلال الحروف وتنبه له أحد النقاد فنبهه أن

موهبته الحقيقية ودعاه الى الجد في أمره وفنه ، وقد فعل فراح يطيل التأمل ويطيل خدمة الأثر ويكتب القصة القصيرة تلو القصة القصيرة ، لقد شرع في فن جديد يصور روسيا في أواخر القرن التاسع عشر فيتفحصها بمنظار طبيب إنساني فصور نفوساً تنتهي بالخيبة وحياة يحتويها الشقاء والظلم والغباء واهتم بحياة الفلاحين وبسطاء الناس يعرض بؤسهم ، ومن البرجوازية والمثقفين في همومهم ومطامحهم وتصرفهم . . . ومضى ينشر قصصه في الجرائد والمجلات ثم يجمعها في مجلدات . . . زادت على العشرة .

كانت قصصه تفضح الجهل والوحشية والاستغلال والبؤس من دون شتم وسباب ومن دون صخب وخطابة ، وكان يدين النظم السائدة على وجه غير مباشر ؛ فهو مع المستضعفين ينتصر لهم ومع الانسان يطلب له الكرامة ويضعه ذلك مع كبار الكتاب الإنسانيين ويمنحه صفة التقدمية ، وكانت صداقة ماكسيم غوركي معه ذات دلالة في هذا الباب ، ومن الدارسين من نص على ميله ـ في أيامه الأخيرة ـ نحو اليسار .

قصص جحوف نابضة بالحياة ويكون هو فيها الى جانب المظلوم في دهاء وخفاء نافذاً الى الحالة النفسية لشخوصه في يسر ولين وتؤدة فيشيعها خلال كلامه كالسر وكالسحر فتزيده تأثيراً فهو ماهر بارع حاذق في إدارة عمله يعنى بالبناء فيأتي متماسكا وكأنه هكذا وجد في الطبيعة ،ويسهر على لغته فتأتي بسيطة شاعرية أخّاذة مع دقة وموضوعية وسيطرة . انه يأخذ مادته من المجتمع ويؤلف بين أجزائها بحيث يخرجها مخرجاً موحداً ينساب في لطف وعمق بعيداً عن الضجة والخطابة والاستعطاف الرخيص والتزويق اللفظي . « ان قصته تقوم على الإيحاء وليس على الإنباء » .

لقد توطد فن القصة القصيرة على يد جحوف فمنح بلاده ـ بذلك ـ كمال هذا الفن وانتشر عنها الى العالم أجمع فاقترن به واقترن بها حتى كاد ينسي السابقين كلهم وكاد يؤثر في اللاحقين كلهم ، انك اذا اردت مفهوم القصة القصيرة في ادق دلالاته ، فعليك أن تقرأ قصص جحوف وتتأملها ، ولقد طبع هذا الفن بطابعه مدة طويلة وفي كل أنحاء العالم ، وما يزال يحتل المكان الأول على رغم ما جرى للفن من تطور ومزاولات ومحاولات التجديد والتنويع بين ما غلب عليه الجد وما غلب عليه الهزل وبين ما سار في « تيار الوعي » أو القصة الجديدة » أو « اللامعقول » .

أجل ، فالقصة القصيرة تتطور وتتنوع ـ شأن سائر الفنون ـ وهي في كثير من الحالات توازي ـ في تطورها ـ الرواية ، وهي تميل ـ خلال ذلك ـ الى أن تكون من غير

حادثة بحيث تكون شاعرية الانفعال او الوصف وتحدث الأثر في القارىء دون ان يستطيع تلخيصها بكلمات . . .

ويظل جخوف شامخاً على كل حال ، ولم يستطع أحد بعده ان يحل محله او يقلل من منزلته أو يقرب منها . . . على كثرة من كتب في كل مكان من العالم غرباً وشرقاً . . . ومن الباحثين من وضع الكاتب الامريكي سالنجر في منزلة عالية . . . ولكن عمله يبقى إزاء منزلة جخوف احدى محاولات البحث عن كاتب كبير للقصة القصيرة . . . ولن يسد جخوف الطريق على الابداع وعلى المواهب الجديدة ولكنه من العلو بحيث يتعب من يحاول بلوغه أو تحقيق مرحلة جديدة كالتي حققها .

إذا كانت القصة القصيرة في الأصل حكاية (قصيرة) ثم حكاية مصنوعة وكان كثير من الأدباء يزاولونها نشاطا ثانوياً الى جوار كونهم شعراء أو كتاب رواية أو أي شيء آخر . . . فانها مع يو ثم موباسان ثم جخوف صارت نشاطا رئيساً في حياة أصحابها وسمة مميزة لهم فهي نوع خاص يحترمونه وينصرفون اليه ويبذلون جهدهم فيه ويربطون شهرتهم او مجدهم به حتى ليمكن القول إنها فعالية خاصة او موهبة خاصة ، ويمكن أن نلاحظ ان عدداً كبيراً من كتاب الرواية الكبار لم ينجحوا في القصة القصيرة النجاح اللازم (إذا نجحوا) ، وان الكتاب الذين برزوا في القصة القصيرة (ولنضف اليهم هنا مريمه) لم يبرزوا في الرواية ؛ فلم يكتب يو رواية ، وكتب موباسان عدداً محدوداً من الروايات لم تكن سببا في شهرته ومكانته وخلوده وكنت تلمح خلال هذه الروايات روح القصة القصيرة ، اما جخوف فلم يستطع أن يكتب أية رواية بمعنى الكلمة للرواية ، وكل ما فعله انه كتب عدداً لا بأس به من قصص أطول من القصيرة واقصر من الطويلة ، وقد نجح في ذلك ولكنك لا تعدم خلاله آثار كاتب القصة القصيرة ولا يصعب عليك إن تضع اكثرها في ميدان القصة القصيرة وهي تمثل اطول امتداد لنفس الكاتب .

ولا يقلل هذا من شأن كاتب القصة القصيرة لأن هذا الفن لا يعني قصر الباع بل إن من النقاد من يعده صعبا وربما رآه اصعب من الرواية لما يقتضي من صاحبه من يقظة ومن قدرة على قول الشيء المؤثر المكتمل في حيز محدود .

وفهم ـ خلال ذلك ـ أن القصة القصيرة تقوم على وحدة صغيرة فيها كل ما للوحدة الكبيرة من سمات الحياة والقوة والتأثير ، وانها ليست ـ ولا يمكن ان تكون ـ حدثا كبيراً

مكثفاً أو مجموعة أحداث وانفعالات متراصة أي انها ليست رواية مختصرة أو مقصرة ـ كما أن الرواية ليست قصة قصيرة مطولة ـ لأن الاختصار او التطويل ليس فنا وليس الصفة المميزة الأساس ؛ والفن الصحيح هو الذي يقف حيث تقف طبيعة الأشياء في خمس صفحات او عشر او عشرين أو مئة او خمسمائة أو ألف . . . [١٥] .

الذين كتبوا القصة القصيرة كثيرون ، ولكن الذين برزوا وتميزوا وخلدوا فيها قليلون ، أقل من البارزين الخالدين في الرواية دون شك ، وقد حار النقاد في تعليل ذلك حتى وجد فيهم من عزاها الى صعوبة الفن القصير وصعوبة النجاح ضمن المدى الضيق ؛ وحاروا كذلك في أن الذي ينشر في الجرائد والمجلات منها كثير جداً ، ولكن المجموع الذي يصدر في كتاب من هذا المنشور لا يلقى النجاح الذي تلقاه الرواية . وذكر في الأسباب ـ أيضاً ـ أن من الأدباء من يلجأ الى القصة القصيرة في بدء حياته حتى اذا سار قليلاً رأى نفسه أكبر منها وانصرف الى الرواية او المسرحية ؛ اما الأدباء الكبار الذين يزاولونها مع مزاولتهم الرواية او المسرحية واشتهارهم بالرواية او المسرحية ؛ فانهم يزاولون القصة القصيرة مزاولة ثانوية كأنهم في ضرب من الاستراحة .

وربما كان النقاد الفرنسيون من أكثر الناس اهتماماً بهذا الموضوع [١٦] منطلقين كلهم من احترام هذا النوع الأدبي وإكباره والحرص عليه وتمني ذيوعه وثباته ، ومنهم من عزا عزوف القارىء الفرنسي إلى أنه يميل الى أثر كبير يستغرقه ،ومنهم من يعزوه إلى الناشرين الذين لا يرحبون به ، وطبيعي أن يكون موقف الناشر صدىً لموقف القرّاء ، وقد أجرت إحدى الجرائد الأدبية الاسبوعية [١٧] (في عدد ٧ نيسان ١٩٧٧) مقابلات مع ناشرين مهمين فظهر أن الناشرين يحبون هذا النوع الأدبي ويعجبون به ويريدون له الانتشار ولكن الذي يفت في عضدهم القارىء الذي لا يقبل عليه اقباله على « الرواية » أو أي اقبال مشجع ، وذكروا من الأمثلة العملية على ذلك انهم اذ يبيعون لكاتب ٣٠٠ ٠٠٠ نسخة من روايته فإنهم لم يبيعوا للكاتب نفسه (ارقة بازان) إلا عشر هذا المقدار من مجموعة قصصية اصدروها له .

ولا تبعث الحال على التشاؤم ولا تعني دوام تأخر النوع ، لأن المسألة مسألة ذوق عصر بل مسألة موهبة ضخمة تفرض نفسها ، ولنتذكر أن الدافع الذي هزّ الجريدة الأدبية وحدا بها الى الاستفتاء صدور ست مجموعات قصصية لستة كتاب قصة قصيرة خلال أسابيع قليلة .

ومن يدري فقد يشير هذا الى تبدل في الجو[١٨] .

وقد يدل على هذا التبدل في الجو ميل الروايات المعاصرة إلى تقليل حجمها[١٩] عما كان المألوف السائد في القرن التاسع عشر .

وتسأل عن القصة القصيرة في الأدب العربي ، ويرد الجواب كما ورد لدى السؤ ال عن « الرواية » حتى لكأن ذلك الكلام حرر عن القصة بمعناها العام الشامل للطويلة منها والقصيرة .

الحكاية ظاهرة إنسانية ، وهي قديمة لدى العرب ، ضاع أكثرها في طيات الزمن ، وحفظت الكتب القليل القليل منها ، لأنها فن شفهي ولم يكن ينظر اليها نظرة جد وعلى أنها نوع جدير بأن يهتم به أدباء الدرجة الأولى ، انها عمل شعبي للعامة تسلية وموعظة ، فيها مرةً دلالة اجتماعية ومرة دلالة دينية . وفي « القرآن » أحسن القصص » ، ولكن المفسرين والمؤمنين والباحثين لم ينظروا الى هذا القصص على انه فن من نوع أدبي . . .

وتوالت الحكايات القصيرة في معاني الشجاعة والكرم والوفاء . . . والعشق ، يرثها جيل عن جيل . . . وأضاف اليها الاتصال بالامم الأخرى من هنود وفرس حكايات ، من اشهرها حكايات من ألف ليلة وليلة . . .

ولم ينظر الأدباء الى ما كان يرويه أو يكتبه أديب بعينه في مجلس أو كتاب على أنه قصة وانه أدب ، وإنما هي نوادر ، وكان من الممكن أن يجدوا في آثار الجاحظ عموماً وفي البخلاء خصوصاً سمات من مقدمات القصة ، ولكنهم لا ينظرون اليها كذلك لأن القصة مستصغرة لديهم وعبرت على انها نوادر . . . ولو لم يكن الجاحظ أديباً كالأدباء ويكون له مكانه من الكتابة المعترف بها لكان واحداً من القصاصين المهانين . . . الضائعين .

وأكبر محاولة قام بها أديب معترف به ويمكن ان يكون ما كتبه أكثر من حكاية أو غير الحكاية مما يمهد للقصة القصيرة هي المقامة ، أو هي مقامات بديع الزمان الهمذاني على وجه الخصوص . وقد حظيت هذه المقامات بإعجاب أدب الخاصة على أنها ضرب من الكتابة وقد سميت مقامات ولم تسم حكايات أو قصصا . وليكن ، فلا عبرة بالأسماء ، ففي المقامة سمات من القصة القصيرة . ولكن الذي قلل شأنها قصر عمرها أو قصر عمر الأصلاء الذين شهدوا ميلادها ، فما أسرع ما أُجهز عليها وهي في المهد . وما أسرع ما جفت ووقعت في التعليم واللعب اللفظي على يد الحريري، ثم جاء بعد الحريري من هم

دونه فناً وفوقه لعباً وتسخيراً للمقامة في التعليم ، وهكذا لم تستمر المقامة على أنها فن وانما استمرت على أنها تعليم وشكل يزاوله العلماء . . . حتى تلقفه المويلحي في القرن التاسع عشر وحاول ان يعيده الى القصة او أن يعيد القصة اليه ولكن بعد فوات الأوان ، ولم يكن المويلحي ذلك قد أدرك سر القصة والتطور الذي جرى لها في اوربا . . . فلنترك المقامة، اذا ، وشأنها ، ونترك معها المتوارث من الحكايات الشفهية والمكتوبة بما في ذلك الف ليلة وليلة لأن هذه كلها وقفت عند حد محدود كانت اوربا قد تخطته منذ القرن الرابع عشر وسارت قدماً تزيد وتنوع وتبتكر وتوطد . . . حتى كان في القصة القصيرة بو ومريمه وموباسان وجخوف وغيرهم وغيرهم . . . ولا وجه للمقابلة بين موروثنا والتطورات التي مرت في الغرب على الحكاية حتى كانت قصة قصيرة في القرن التاسع عشر . ونظر العرب الرواد من أبناء أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين الى هذا الذي يرونه في الغرب على انه نوع خاص لا عهد لهم بمثله ، بل إنهم لم يستطيعوا أن يستسيغوه ويعجبوا به ويرتضوه الاّ بعد رياضة طويلة والفة لدى الدرس والقراءة والمعيشة في الغرب نفسه ومن ثم انعكس عليهم ما في الغرب من اهتمام وقام في نفوسهم ما كان في نفوس الغربيين من علم بسمات هذا الفن . . . ثم حملهم ذلك على إعادة القراءة والترجمة والتلخيص والحديث والمحاولة ، وجرت المحاولة الى مثلها وركزت خبرة الى خبرة وكان للصحافة اللبنانية المبكرة النشأة فضل السبق في المزاولة ، ثم تنبه العرب الى ما يجب أن يكون عليه هذا القصص القصير من تمثيل بيئتهم وعرض أوضاعهم ، وكانت مصر سباقة في ذلك وارادت ان يكون لها قصص قصير ومصري . . .وتتابع السعي وتوالت الكتابة حتى كان ـ اول من كان من البارزين في فن موطد ـ محمود تيمور .

وحذا حذو مصر من تابع أدبها ـ وهو الأدب الأول بين الأقطار العربية ـ ومن تأثر بأدب أجنبي مباشرة وغير مباشرة ، وتلقف الحال من العراق محمود أحمد السيد فكتب قصة قصيرة عراقية . . .

وواصلت مصر سعيها . . . وكتبت كثيراً . . . وبرز ـ فيمن برز ـ يوسف إدريس . . . وكتبت الاقطار الأخرى . . . وكان لها قصصها وكتاب قصتها القصيرة وتقدمت القصة القصيرة في العراق بعد أن أفادت من التجارب السابقة وتولاها شباب كانوا قريبين جداً من اللغة الأجنبية والقصة القصيرة الأجنبية في سماتها وتطوراتها وانبثق ذلك عن مجاميع جياد تأتي في مقدمتها « نشيد الأرض » لعبد الملك نوري ، و « الوجه

الآخر » لفؤاد التكرلي . . .

وسار التطور في كل مكان . . . ويمكنك ان تختار من مجموع ما كتبه العرب من قصص قصير مجموعة عالية ذات سمات خاصة وأهمية فنية ، وقد تنبه الغرب الى ذلك فعنى وترجم . . . الاّ ان مشكلة القصة القصيرة لدى العرب هي مشكلتها في الغرب : صعوبة البروز فيها ، وصعوبة الاستمرار عليها حتى كأن الكاتب يستصغرها ويرى القصة الطويلة أجدر به وأقمن بمكانته وطموحه . . .

تقرأ القصة العربية القصيرة الحديثة فلا يداخلك شك في أنها ثمرة للقصة الغربية الحديثة ، اما الذي كتبه آخرون بعيدين نسبياً عن فن القصة الغربية فأنه ظل يتعثر في مكانه ، حكاية وموعظة وليس من فن .

وطبيعي أن يكشف الموهوبون الذين أخذوا الفن العربي عن ذواتهم وأن يهيئوا قصة قصيرة تعكس واقع بلادهم وأمتهم . . . وهذا ما حدث . . . ان لدينا قصة قصيرة عربية حديثة ، ولكننا لا نريد أن ننكر تلمذتنا للقصة الغربية القصيرة .

الـــرواية القصـــيرة

واذا كانَ الحجم ـ أي عدد الصفحات مقياساً مباشراً للتفريق بين رواية وقصة قصيرة ، فانه كان مثار بحث عن اسم لنوع من القصص ما هو بالطويل وما هو بالقصير كان منه أشياء لدى موباسان واشياء لدى جـخوف من كتاب القصة القصيرة ومنه أشياء لكتاب رواية ، واشياء لم يكتب أصحابها غيرها او لم يشتهر لهم من آثارهم غيرها . .

فلو راجعت تاريخ القصة في الآداب العالمية رأيت منها ما كان في حدود مائة صفحة (تزيد او تنقص) ، ومن ذلك ما كان في الأدب الفرنسي مثل الأميرة دكليڤ في القرن السابع عشر ومانون لسكو في الثامن عشر وأدولف في التاسع عشر ؛ وهو يوصف مرة بالرواية Roman ومرة بالقصة القصيرة Nouvelle ولكنه لدى التحقيق ليس من هذه ولا من تلك .

ثم زاد هذا الضرب وتكرر وجوده لدى مختلف الأمم ، ولنذكر هنا ، وعلى سبيل المثال ـ الشيخ والبحر لهمنغواي، فماذا تسميه وصار لا بد له من مصطلح خاص به لا لأنه يمثل حجماً خاصاً وسطا بين طرفين ولكن لأن هذا الحجم الوسط يستتبع مزايا خاصة بالحدث المختار والانفعال المعالج والشخوص والتشابك . . . إنه نوع خاص من القصة ، ولم لا ؟

سمته اللغة الانكليزية : القصة القصيرة الطويلة Long short story وسمته Novelette تصغيراً لـ Novel والاسم الأول طويل والثاني لم يكتب له الذيوع اللازم ؛ وكان موباسان وهو يزاول هذا النوع يشعر جيداً بأنه يزاول نوعاً متميزاً ولذا فانه حين كتب « بيير وجان » وكتب لها مقدمة عالج فيها مسألة المصطلح وكان أن ورد على قلمه Petit roman أي رواية صغيرة وهي تسمية مقبولة ويمكن ان تترجم برواية قصيرة ويمكن ان يشيع هذا الاستعمال كما شاع استعمال القصة القصيرة ولا سيما بعد ان ازداد هذا الضرب من القصص وغلب على الروايات الضخمة في القرن العشرين وفي النصف الثاني منه في الأقل .

هو نوع متميز حجماً وإدارةً ومادةً وتشابكا وتأثراً وتأثيرا . . . وإن المؤلفين أو الدارسين أو الناشرين إذا لم يميزوه باسم خاص كالرواية القصيرة فإن التميز لديهم ينشأ

من السياق ومن علم المؤلف والناقد والقارىء بطبيعة الأثر المتحدث عنه وقد وجدت من الفرنسيين من يستعمل الرواية القصيرة Court roman ومن يستعمل القصة القصيرة الطويلة ـ علما أن كلمتي « القصة القصيرة » لديهم كلمة واحدة لذا قالوا Longue Nouvelle . ودعوا إلى إحياء النوع[١٩] وللرواية القصيرة في الأدب الروسي مكان خاص هيأ لها اسماً خاصاً مميزاً هو « يوفست » ، وقد ارتفعت في الاتحاد السوفييتي دعوة لإحيائها[٢٠] .

وما دمنا بصدد القصة الروسية فلنذكر أن الروس أكثر الأمم وصفاً للرواية الكبيرة جداً بالملحمية بل بإطلاق كلمة الملحمة عليها وكأنها هي وإياها شيء واحد . انهم يعدون « الحرب والسلام » ملحمة . . . ويعدون « الدون الهادىء » ملحمة . . . ومثلها روايات ضخمة أخرى لهم . . .

وكما كتب العرب ـ كالغربيين ـ رواية وقصة قصيرة ، كتبوا رواية قصيرة ، وازداد اهتمامهم بالرواية القصيرة : في السنوات الأخيرة كما ازداد اهتمام الغرب ، وقد يكون طبيعياً أن يتقدم الى الرواية القصيرة كاتب يريد أن يودع مرحلة القصة القصيرة ـ اذا كان يعدها مرحلة ـ ولكن الذي حدث ان كاتباً كنجيب محفوظ عرف بالرواية وكتب منها ثلاثية ، ساير الحال وشرع يكتب روايات قصيرة .

وليس من الضروري أن تسمى هذه الروايات المتوسطة الحجم المتوسطة التشابك في الاحداث والشخوص والحالات النفسية ، روايات قصيرة ، فهي معروفة من السياق ، ولكن الذي حدث،اننا لاستعظامنا مفهوم الرواية ولطموحنا في أن تكون لنا رواية وان نكون كتاب رواية ـ بعد أن كنا كتاب قصة قصيرة ـ رحنا نبالغ في إطلاق « الرواية » على هذه الروايات القصيرة ، فنثبتها على الأغلفة ولدى الإعلان وفي كل حديث ، وذهبنا اكثر من ذلك بحيث اطلقنا الرواية على قصص قصيرة بمعنى الكلمة ـ وقد يدل هذا على جانب من طموحنا ولكنه يدل ـ كذلك ـ على ضرب من الشعور بالنقص إزاء الفن الروائي . . .

وبدأت تعتدل الأمور . . ليست العبرة في الطول وإنما في إحكام الفن[٢١] .

المراجع والهوامش

* القصة كلمة عربية أصيلة يمكن ان تكون مقابلة للعبارة الفرنسية « النوع القصصي » le genre romanesque ليندرج تحتها مواد النوع المختلفة من حكاية ورواية وقصة قصيرة . . . الخ

(١) تنظر المعجمات في مواد المسميات المذكورة

(٢) ايسوب (او ايزوب) Dic., 309, 310, 221.

(٣) ينظر Suberville, 423.

(٤) اعتمد البحث في تطور الرواية ولا سيما الفرنسية كتاب البيرس « تاريخ الرواية الحديثة » ترجمة جورج سالم مع الرجوع الى المعجمات وكتب من تاريخ الأدب والمذاهب الأدبية . . .

(٥) الرأي ـ هنا ـ لألبيرس ومثله الآراء التي تأتي بين أقواس غير منسوبة

(٦) ليون ايدل ـ القصة السيكولوجية ١٩ ـ ٢١ .

(٧) قصة تيار الوعي ١٨ ـ

(٨) البيرس ١٧٠

(٩) نفسه ١٣٩

(١٠) قصة تيار الوعي ١٤٨ ـ ٢٥٠ ـ ٢٦١ ـ ٢٦٦ .

(١١) البيرس ١٤٦ ـ ١٤٧ .

(١٢) ينظر عن الرواية العربية كتب خاصة صدرت عن القصة في مصر ، لبنان ، العراق ، المغرب ، الجزائر ، تونس ، فلسطين . . وكتب عامة لتاريخ الأدب العربي الحديث .

(١٣) تنظر مادة في Nouvelle conte Dic, وغيره من المعجمات الفرنسية ؛ في shipley Tale و short story وغيره من المعجمات الانكليزية . . . كما تنظر أسماء الأعلام التي ترد مقترنة بالبحث .

وبالفرنسية كتاب خاص هو كتاب : René Godenne-la Nouvelle française, 1974

وقد أولى Paul Moran عناية خاصة . وممن يحسن أن يذكر من كتابها المعاصرين دانيل بولانجه انه الآن «سيد القصة القصيرة » في فرنسا ينظر عدد ٢١ نيسان من الـ Nouvelles Littéraires

(١٤) تنظر ترجمتها الى العربية في كتاب ٣ قرون من الأدب ١/ ٢٨٦ ـ ٢٩٤ .

(١٥) للمؤلف بحث « في القصة القصيرة » نشره في مجلة « المعلم الجديد » ملحق المجلد العشرين (أقاصيص مترجمة) ، كانون الأول ١٩٥٧ . ثم أعاد نشره في كتابه « مقالات » ١٩٦٣ .

ومن المؤلفين العرب في القصة القصيرة الدكتور رشاد رشدي في كتابه « فن القصة القصيرة » ، القاهرة ، مكتبة الانجلو المصرية ١٩٥٩ ؛ ويوسف الشاروني « القصة القصيرة نظرياً وتطبيقاً، القاهرة، كتاب الهلال ، ابريل ١٩٧٧ .

(١٦) ومن أولئك اندره موروا André Maurois وقد خصص لذلك احد ديولاكَاته في جريدة « النوفل ليترير » ثم أعاد نشره مع غيره في كتاب خاص .

Dialogues des Vivants, 1959 pp 81 - 86 وسعى بول موران ـ وهو من كبار كتاب القصة المعاصرين على رفع شأن النوع الأدبي واستغل انتخابه في الأكاديمية لتخصيص جائزة خاصة بالقصة القصيرة .

(١٧) Les Nouvelles Littéraires

(١٨) ومن الباحثين من يربط بين القصة القصيرة وطبيعة الشعوب ويرى ـ على هذا ـ ان ايرلندا وأمريكا من الأقطار المناسبة لازدهار النوع . ومن أولئك كاتب القصة القصيرة الناقد اوكنور O'connor وهو يلح على أن القصة القصيرة غير الرواية ويقول (ص ١٥ من الترجمة العربية لكتابه : الصوت المنفرد) : « وقد بدا لي أن كلاً من روسيا القيصرية وأمريكا الحديثة قادرة على انتاج الروايات العظيمة والقصص القصيرة العظيمة ، بينما بدت انجلترا ، التي يمكن أن تسمى دون مبالغة ، وطن

الرواية ، هزيلة في القصة القصيرة . ومن ناحية أخرى فان بلادي (أيرلندا) التي أخفقت في أن تنتج روائياً واحداً ، أنجبت أربعة أو خمسة من القصاصين يعدون في رأيي من كتاب الدرجة الأولى . . . ويلاحظ القارىء أنني أغفلت فرنسا التي أعلم عنها قليلا ، كما أغفلت ألمانيا التي يظهر أنها لم تجد لنفسها مكانا متميزاً في حقل القصص » .

واستهل معجم الأدب العالمي الحديث كلامه على القصة القصيرة بكلام اوكنور وذكر من كتاب القصة (القصيرة) الايرلنديين جويس ، اوكنور (نفسه) . . . ينظر Modern world literature, Hutchinson, 2e, ed., 1970 بإشراف Geoffrey Grigson

(١٩) من ذلك خبر جاء في جريدة Les Nouvelles littéraires عدد تشرين الثاني ١٢ - ١٩ سنة ١٩٧٨ يقول ان دار نشر بالاند Ballands أنشأت لهذا النوع المنسي سلسلة خاصة باسم La Longue Nouvelle ، وقدرت حجم الحلقة الواحدة من السلسلة بـ ١٣٠ - ١٥٠ صفحة .

(٢٠) تنظر في ŒUVRES et OPINIONS, Moscou Fevrier 1974 pp 144 - 149

(٢١) تحدث المؤلف عن المصطلحات القصصية في مقال له سبق ذكره ، وفي ثلاث حلقات نشرت متوالية في مجلة « الف باء » ، بغداد ٢٧ ايار ٤ ، ١١ ، ١٨ حزيران ١٩٧٥ « القصة العراقية في ضوء مصطلح الرواية »

وقد مال العرب في العصر الحديث الى تسمية المسرحية بالرواية ، وعلى هذا كانت روايات أحمد شوقي وتسمية القصة بالقصة ثم ميزوا بين قصة طويلة وقصة قصيرة ثم خصصوا مصطلح الرواية بالقصة الطويلة . . . وهم يميلون اليوم الى الاكتفاء من القصة القصيرة بالكلمة الأولى فإذا قالوا : قصة ، او قصص ذهبوا الى انها قصة قصيرة وقصص قصيرة . . .
وزادوا في الأيام الأخيرة : القصة القصيرة جداً .

٩ ـ المقالــــة

المقالة نوع من الأنواع الأدبية الإنشائية ، يعبر بها الأديب نثراً عن حالة واحدة من حالات مشاعره أو عن طور من أطوار حالة واحدة ، في صفحات قليلة محدودة ، تلتقي كلماتها وفقراتها عند الدافع المباشر أو ما يشيعه هذا الدافع في نفس صاحبه ، لتنقل الى القارىء تأثره وما يصحبه من أفكار وتأملات وخطرات ، في صور جميلة مستمدة من خيال صاحبها ، وحياة مصدرها صدقه ، ووراء ذلك كله موهبة تحيل التجربة من تجارب الحياة اليومية والمشهد من مشاهدها فناً لغوياً يستهوي القارىء بجمال أدائه وطراوة إطاره وحميمية اللهجة التي يخاطبه بهاالكاتب ويناجيه ، دون تكلف ، بما يشبه البث والهمس والعفوية وكأنه أخ أو صديق كريم أو متحدث في مجلس يجمع أهله بين رهافة الحس ورقي التقاليد والارتياح للتفنن ؛ فهي تقوم ـ إذن ـ في الأساس على الذاتية أو التجربة الشخصية ، وتتكون مادتها مما يلم بالكاتب من عوامل الحزن والفرح ، لأن التجربة الشخصية مهمة جداً في هذا الفن ، دون أن يعني ذلك الوقوف عند أضيق دلالات التجربة الشخصية هذه ، لأن مثيرات المقالة واسعة سعة الحياة والطبيعة ، وهي في الأمور العظيمة هي هي في الأمور الحقيرة . ومن هنا أمكن ان تتميز في المقالة ضروب قياساً على ما يغلب عليها من طابع ، فكانت هناك الذاتية (الوجدانية) والاجتماعية والتأملية والأدبية . . . وليس الطابع هو المهم في تحديد النوع ، لأن الذي يحدده هو إخراج هذا الطابع إخراجا جميلا ـ أي الفن الإنشائي .

وأقرب أنواع النثر الإنشائي الى المقالة هي القصة القصيرة والخطابة ، تلتقي الأولى وإياها في الحجم ومحدودية التجربة وتختلف في أنها ـ أي المقالة ـ أكثر حرية في الشكل وأكثر عفوية وأوسع مدى في الموضوعات وأشد ملازمة للذاتية ؛ وتلتقي والخطابة في القصر والانفعال وفي مخاطبة الآخرين ، وتبتعد في أنها تبدو أقل درجة في الانفعال ولا تقدم مشافهة وأنها تفكر بالقارىء صديقا متجاوباً فتنأى عن اللهجة الصارخة . . وعن موقف من يرى نفسه مسؤ ولاً عن الآخرين بمعنى أنه أعلى منهم وأنه ينطلق من أن في الآخرين من ليس

معه ولا بد لذلك من اللجوء الى وسائل الاستنهاض في اللهجة والمنطق في الإقناع .

وأقرب أنواع الشعر اليها هو الشعر الوجداني ، والمقالة في حقيقتها شعر وجداني يزجيه صاحبه الى القراء نثراً كما يقدم زميله وجدانه قصيدة . وإذا كان في القصائد ما يغرق في الوجدانية وفيها ما يخفف من عنفها ، فإن في المقالات ما هو كذلك . على أن يبقى الوجدان في القصيدة أعلى نسبة منه في المقالة ـ إن طابعاً من الشاعرية شرط في المقالة الأدبية .

القصيدة والخطبة عريقتا المصطلح في الوجود الإنساني ، اما المقالة فمصطلحها معروف الميلاد ، هو الثلث أو الربع او الخمس الأخير من القرن السادس عشر ثم تقدم واذكت الصحافة الأدبية من أهميته وتوطيده حتى صاروا يقولون فلان مقالي كما يقولون : شاعر وخطيب ، دلالة على تميزه بهذا اللون وغلبة نشاطه فيه على غيره ، وأنه عانى في خلقه ما يعاني سائر المبدعين من الفنانين . وربما كان عامل الصحافة في إذكائها واحداً او متقارباً في تاريخ المقالة كما في تأريخ القصة القصيرة .

هذه المقالة ، بهذه الصفات الغالبة عليها ـ وقد رأيت صلتها القوية بالفن ـ هي وحدها موضوع اهتمام الباحث في القسم الإنشائي من الأنواع الأدبية ، والذاتية (الشخصية) هي السمة المميزة ودخول القصد إلى الفن جزء لا يتجزأ من الهدف بل إنه ليغلب أحيانا .وإلا فهناك نوع من الكتابة النثرية يلتقي وهذه المقالات الإنشائية في صفات القِصر والتركيز على موضوع واحد يقصد صاحبه الى إيصاله الى القراء متخذاً من الصحافة الوسيلة الأساس في مهمته . . . ثم الإذاعة والتلفزيون . ولكن هذه الكتابة النثرية تختلف اختلافا جذريا بأنها تعليمية فقط لا يريد كاتبها أكثر من تقديم مادة المعرفة أو الفكر في وضوح واتساق ولغة حسنة من دون تقعر ـ فهذه ـ إذن ـ مقالة تعليمية ، وتلك مقالة أدبية . وتتنوع المقالات التعليمية بمقدار تنوع المادة التي ينطلق منها الكاتب (المتخصص) : اجتماعية ، اقتصادية ، تاريخية ، جغرافية ، فلسفية ، نقدية . . . علمية من العلم الصرف ـ إن الموضوعية العلمية هي السمة المميزة ، وقصد الاقتصار على التعليم هو الهدف ـ وهي لذلك ليست من وكد الباحث في الأدب الإنشائي ، وان كان الملاحظ في تاريخ مصطلح « المقالة » أن الفكر المعاصر أكثر احتفالاً بالمقالة التعليمية ، وأن الكثرة الكاثرة من المقالات والمقاليين تدخل في هذا الميدان .

واختلاف جوهري آخر بين المقالتين هو أنك لا تستطيع أن تمد الإنشائية فتجعل منها عملاً طويلا أو كتابا محوّلاً كلٌ فقرة ـ أو فكرة ـ فيها الى فصل كما تستطيع أن تفعل بمقالة تعليمية تحيل الدراسة الموجزة التي تقوم عليها دراسة مفصلة ، وتحيل رؤوس الأقلام التي تكوّنها كتابا .

ويتضح الفرق هذا لدى عملية معاكسة ، فإنك تجعل من كتاب تلخصه مقالة تعليمية ولا تجعل من هذا التلخيص مقالة إنشائية ، إن المقالة الإنشائية لا تلخص ، وإذا لخصت كانت مقالة تعليمية ، شأنها في ذلك شأن القصيدة والخطبة والقصة والمسرحية وأي عمل من أعمال الإنشاءَ الأدبي .

ومن المناسب أن نذكر أن من الناس من فهم مبكراً من مصطلح « مقالات » مصطلحاً لنوع من تأليف الكتب ، وليس لنوع أدبي ، فسمى « مقالات » ذلك الكتاب الذي يجمع عدة مقالات تعليمية تكون كل مقالة منها وحدة خاصة لا يشترط ترابطها مع ما قبلها أو بعدها .

ان المسألة ليست مسألة القصر وحده ، لأنها عندما تقف عند القصر فكل كلام قصير مقالة ، إنشائياً كان ام تعليميا بما في ذلك الكتاب الذي قصر او المقال الذي طوّل أو الكلام الإنشائي الذي استلهم كتابا ـ ان الروح الفني هو الأساس وليس القصر او المادة التعليمية ؛ ولكن المقالة الإنشائية تأتي قصيرة .

وتقول : أيمكن أن يأتي عمل كتابي طويلا ويسمى مقالا ؟ والسؤال وجيه ؛ فقد امتد لفظ مقالة الى هذا الاستعمال ، وفهم منه ما يفهم من نوع من تأليف الكتب ، وحدث ذلك مبكراً أيضاً كأن المقالة تعني كتابا يسرد صاحبه مادته على غير تقعر والتزام لقواعد التأليف والتبويب والرجوع الى المصادر وغير قصد الى التأثير الفني .

ولا يهم هذا كما لا يهم ذلك لدى دراسة المقالة الإنشائية وإنما يتعرض الدارس إليه وإلى أمثاله تنبيهاً وبيانا لتأريخ المصطلح ولتزداد معرفته حدود المقالة الإنشائية بمعرفة ضدها أو بما لم يكن منها ـ المهم ـ إذن ـ هو المقالة الإنشائية. ويحسن أن نتذكر ـ سلفاً ـ أننا لا نستمد معنى المصطلح من حروفه العربية ، لأن هذه الحروف تكون كلمة تترجم بها كلمة ـ او مصطلحا ـ غربياً ترجمة غير دقيقة ولكنها احتوت ـ على مر الزمن ـ مضمون الكلمة الأجنبية ودلالتها ، وسنتجنب ـ قدر الإمكان ـ استعمال لفظتنا هذه ولا سيما لدى

البحث في نشأة المصطلح الغربي ومراحل تطوره الأولى ولا سيما أن المصطلح الغربي - يتميز بين مصطلحات الأنواع الأخرى - بأنه معروف الميلاد ، وأنه استعمل - اول ما استعمل - ليدل في مضمونه على التجربة ، التجربة الذاتية يسطرها الأديب تعقيباً على مقتبس او استشهاداً بمقتبس أو أن تكون هي الأول والأخير لديه ؛ وتأتي من حيث الشكل مقطعة نثرية - أما ذلك المصطلح الغربي فهوEssay (اوEssai) وتطور لديهم مع الزمن فقالوا عن كاتب المقالة مقالي Essayist وربما قالوا : المقاليةEssayisme [1]

أول استعمال غربي لهذا النوع الأدبي يبدأ بمفكر فرنسي أديب من القرن السادس عشر (أواخر عصر النهضة) اسمه ميشيل د مونتيني ، يرد ذكره في تاريخ الأدب والفكر باسم مونتيني Montaigne ألف كتابا جعل عنوانه Les Essais de... Montaigne [2] واشتهر بكلمة Essais ، ومن مفرد هذا الجمع essai جاء المصطلح الذي يدل على النوع الأدبي .

فمَن مونتيني ؟ وماذا يمكن أن تعني الـEssais لديه ؟

تبدأ ترجمة المفكر الأديب الفرنسي بالكلام على رومان ايكم Roman Eyquem التاجر الثري من مدينة بوردو الذي اشترى (في القرن الخامس عشر) ضيعة مونتيني قريباً من بوردو بمزرعتها الواسعة وقصرها (قلعتها التي هي من بقايا الإقطاع في القرون المتوسطة) ؛ فصار نبيلا (حديث عهد بالنبالة) .

مات ، وخلف - فيمن خلف - Grimoin ايكم (گرموان) فتقدم هذا في التجارة والإدارة .

مات گرموان إيكم وخلف - فيمن خلف - بيير إيكم المحامي المتقدم في مدينة بوردو . وبيير هذا هو الذي أضاف الى اسمه كلمة مونتيني - اسم الضيعة الموروثة التي صار مالكها . وقد تقدم في مدارج الوجاهة والسلطة واشترك في الحروب الايطالية . ولما عاد تزوج وازداد مكانة .

وفي ٢٨ شباط ١٥٣٣ ولد له ولد سماه ميشيل ، وصار ميشيل د مونتيني ، وعمل الوالد على تربية ابنه تربية خاصة من الخشونة والعيش الفلاحي ثم تعلم اللغة اللاتينية على أنها لغة حية قبل بداية التعلم الفرنسي ، حتى إذا تم ذلك تنقل في مدارج المنهج الرسمي وأنهى القانون . وكان ميشيل يضيق بهذه الدراسة المنهجية ولا يرى في نفسه استعداداً

للقانون ، ويجد متعة كبيرة في تذوق الكتب والتراث الروماني .

وهيأت مكانة الوالد فرصة التقدم للولد وبلغ درجة المستشار والدخول في البرلمان بوظيفة المستشارين ، وهنا عقد صلة صداقة نادرة مع مستشار شاب آخر هو د لابوسي أحبه اشد الحب وتبادلا الإخلاص . . . وكان الوالد قد بلغ خلال ذلك أن صار « عمدة » مدينة بوردو (وحاكمها) .

وكان ميشيل يحب الأسفار ، وقد سافر الى باريس وغيرها حتى إذا عاد وجد صديقه العزيز قد توفي فحزن حزنا شديداً وكتب بذلك رسالة الى والده يبلغه خبر الموت .

ثم مات مونتيني الوالد فصار ميشيل مالك الأراضي و « سيد مونتيني » Seignieur de Montaigne ومضى مع أشغاله الرسمية يقرأ ويقرأ ، ويترجم ، ويحقق آثار صديقه وينشرها . . . حتى اذا اشتد ضيقه بالبرلمان وبالأشغال العامة ، أحس بضرورة الاعتزال في أملاكه وقرر أن يمضي الأيام الباقية له حراً هادئا منصرفاً الى مكتبته الغالية في الدور الثالث من برج القلعة الدائري ليمضي الساعات الطوال في القراءة والتأمل ، وقد نفذ القرار سنة ١٥٧٠ وهو في الثامنة والثلاثين من عمره ، مصاحباً الحكماء والفلاسفة والشعراء والمؤرخين ممن تزدهر بهم مكتبته العامرة واستجابة لهوايته في القراءة .

وكان من عادته أن يقتبس من هذه الكتب الحكم الاخلاقية والأمثال والنوادر وأن يعلق عليها تعليقات قصيرة ذات طابع شخصي . . . واجتمع له في ذلك شيء غير قليل .

وفي ذات يوم من عام ١٥٧٢ شرع يجمع ما تشابه من الحكم والأمثال بعضها الى بعض ويرد فيها بخلاصة تأملاته عنها فإذا بها تكون قطعة نثرية خاصة وتكون الفصل الأول من كتاب بدأ يفكر بتأليفه لنفسه وكأنه لا يقصد الى الطبع[٣] ، ولن يكون هذا الكتاب أكثر من هذا التجميع والتعليق الشخصي على كل قطعة مجمعة وعد كل قطعة فصلاً وللفصل رقم وعنوان ، وكانت القطع قصيرة جافة ، وتأليف مثلها في كتاب كان في ذوق الكتب الأخلاقية المنتشرة في منتصف القرن السادس عشر ويعرفها مونتيني حق المعرفة[٤] .

ولكن مونتيني يتميز بالتعليق والتأمل والخاطرة الخاصة التي شرع يمدها في حذر .

تعتمد الفصول الأولى ، مما كتبه سنة ١٥٧٢ ، ١٥٧٣ حِكَما مختلفة ولكن الطابع العام الذي سادها وانعكس جيداً في تعليقات المؤلف وتأملاته ينتسب الى المذهب

الرواقي :الستوئسم[٥] Le stoisme ففيها ازدراء الموت والطموح ، ونفي الألم ، وضبط الانفعالات ، ومقاومة الخوف ، وقوة الإرادة . ولا غرو فقد كان واقعاً تحت تأثير سنك[٦] Sénèque وكانت الأمثال الغالبة هي المقتبسة عن سنك .

ومضى يؤلف قطعة من هنا وقطعة هناك مع زيادة نسبية في الطابع الشخصي لدى التعليق وتثبيت التجربة الخاصة التي عاناها أو شهدها في الحياة اليومية ؛ وزيادة أخرى في الانصراف الى مزاجه وطبيعته في فهم الأشياء وفي القراءة والاقتباس . وأول ما يعني هذا : التخلص سريعاً من الرواقية التي لا تكون حقيقة في مزاجه[٧] ، والانتقال الى مذهب آخر يرتاح إليه وتنسجم تجاربه وإياه ويلتقي رأيه به ذلك هو مذهب الشك او اللاأدرية[٨] Le Scepticisme . ومن العوامل التي أذكت فيه هذا المذهب ـ غير مزاجه الخاص ـ الظروف العامة القائمة من الحروب الأهلية بين كاثوليك وبروتستانت . . . وظروف خاصة مما مر به ويمر من وفاة صديقه العزيز ووفيات بناته المتوالية بعيد ميلادهن . . . ثم قراءته لپيرهن[٩] هنا إعجابه الشديد بكتابه ـ وپيرهن أول الشكاكين الاغريق في القرن الرابع قبل الميلاد وقد نفى أن الانسان يستطيع أن يصل إلى الحقيقة، أو يستطيع أن يعرف من الكائنات غير مظاهرها . إن البحث عن الحقيقة لا يعتمد على قاعدة صلبة : فمقابل كل افتراض يمكن وضع افتراض مناقض يساويه في الاحتمال .

وبلغ مونتيني الأوج من الشكوكية المطلقة عام ١٥٧٥ ، ١٥٧٦ ، وقد قطع بذلك كل علاقة ، له بالرواقية أو الفلسفة المسيحية ، وضرب في هذا العام الأخير مدالية تمثل ميزانا تتعادل كفتاه وكتب عليها الشعار الپيرهوني : ماذا أعرف ؟[١٠]

وظلت الشكوكية ملازمة له ملازمة مزاجه ، ولكنه شرع يعنى بذاته أكثر وأكثر ، ويكسب تعليقاته عنصراً شخصياً أزيد وأزيد ؛ فهو إذا عجز عن معرفة الكليات وتصديق الحقائق العامة والنظم الفلسفية والأحكام الدينية المطلقة لا يستحيل عليه أن يعرف الجزئيات ؛ وأقرب الجزئيات إليه ذاته ، نفسه ، كيانه ، تجاربه الخاصة ، يتأملها ، يستعيدها ، يحاورها بصدق فيصل الى ما يطمئن اليه ، وهكذا ازداد العنصر الذاتي في المقطعات الاخيرة على وجه ملحوظ ولا سيما الفصول التي كتبها بين سنتي ١٥٧٨ ـ ١٥٨٠ .

وليلاحظ أنه لازم على وجه الخصوص كتاب بلوتارك* فغلب عليه وأطلعه على خفايا من النفس الإنسانية ودله على أن هذه النفس كثيرة التعقيد ـ ويتميز بلوتارك بتحليله النفسي .

لقد تعددت المقطعات وصارت المادة كبيرة والفصول كثيرة فإذا المؤلف يقسم الكتاب الى كتابين (جزئين ، وكانوا يستعملون الكتاب الأول ، الكتاب الثاني بدلاً من الجزء الأول ، الجزء الثاني) يتميز الأول بكثرة فصوله وقد بلغت السبعة والخمسين مع قصر المادة في كل فصل وجفافها وقصر التعليق عليها . اما الطابع الفكري العام فهو الرواقية . ويتميز الثاني بطول نسبي في الفصول والتعليق وقد بلغت فصوله سبعة وثلاثين ، طابعها الفكري العام : الشكوكية ، مع عناية خاصة بالذات تظهر فيما كتبه متأخراً من فصول هذا الكتاب (الثاني) .

نقول الطابع العام ، والصفة الغالبة ، لأن المؤلف لم يلتزم النظام التاريخي في سلسلة فصول كتابه وتبويبه ، ولم يلتزم أي نظام ؛ ولكن الباحثين عملوا على الاستقراء والاستنتاج ودراسة الأشباه والنظائر .

وكان مما قالوه ان القطعة المهمة من الكتاب الثاني التي تكوِّن الفصل الثاني عشر بعنوان « تبرير ريمون سبوند » وتقع في حوالى مئة وخمسين صفحة[١١] ، كتبت ، أو كتب أكثرها ومونتيني في مرحلة عنيفة من الشكوكية (١٥٧٥ ، ١٥٧٦) وريمون سبوند هذا هو اللاهوتي الاسباني الذي ترجم له مونتيني من قبل كتاب اللاهوت الطبيعي ، ويرى أنه يستطيع بالعقل وحده أن يبرهن على الحقائق الدينية ، وكانت ضعيفة . وقد أكد مونتيني - هنا - ذلك ولكنه عذره بأن العقل الإنساني غير قادر على أن يجد خيراً منها ، وهذا يعني ان مونتيني قد استدار سريعاً تاركا سبوند ولاهوته ، شارعاً في دمار العقل البشري ، وقد حقر الإنسان اولاً بوضعه بين الحيوانات وبيان أنه لم يكن أفضل منها . ثم هاجم العلم ، أكبر منابع الفخر الإنساني ، وجهد في البرهنة على أنه مضر بالسعادة ، وانه بعيد عن العدالة ، ولا يقوم على أساس . ثم هاجم العقل نفسه بإظهار متناقضاته وعجزه في الميادين كلها ، وخضوعه للاحساسات الخادعة[١٢] .

وفي الكتاب الأول قطعة مهمة أخرى تؤلف الفصل السادس والعشرين وعنوانها « عن تعليم الأطفال » وهي من المواد الطويلة تقع في أكثر من ثلاثين صفحة ، يضعها « باحث »[١٣] في مرحلة الشك ، فهو يرى أنها كتبت حوالى عام ١٥٧٧ ، والفصل في حقيقته رسالة أجاب بها عن سؤال طلبت فيه أمٌّ منه نصائحه في التربية فرأى - وهو الذي قرأ كثيراً من الكتب وانتهى في هذا الدور الى احتقار كل ما وجده فيها - في تربية الطفل تجنب الكتب ، واذا قرأها ، فليس ذلك ليتعلمها ولكن لتحريك دماغه وتكوينه . ثم

يخرج من الكتب سريعا الى الأسفار ليشحذ دماغه بدماغ الآخرين . . وبدلاً من تعليمه العلوم - وهو عبث - يجتهد في تكوين قدرته على الحكم وقدرته الانتقادية . ويجب - على هذا - في المعلم أن يكون من ذوي الرؤوس التي أحسن صنعها وليس من ذوي الرؤوس المليئة .

إن شكوكية مونتيني جعلته لا يعتقد بجدوى التربية ، ويقلل من شأن منهج الدراسات لأنه يرى العلوم كلها عبثا ، ولا يعنى بتكوين إرادة الطفل لأنه يرى ذلك مستحيلا .

ولكنه كان كلما تقدم به الوقت يتخفف من الشكوكية و « يبحث عن التوازن : فقد لاحظ ان الشكوكية لا يمكن أن تكون مذهبا وأنها تحول دون أي عمل ، إنها وسيلة جيدة تستخدم لهز الأفكار . . . وهو يبحث عن نظام أكثر صلابة لما يجد مواده ؛ علما أنه لم يمتنع ، في الفصول الأخيرة التي كتبها قبل الطبع ، من التأكيد . وأنه كي يخفف من صلابة التأكيد ، تكلم على نفسه دون أن يدعي بأن الناس الآخرين يشبهونه[١٤] . انه على اي حال ، يتحول نحو نفسه ونحو الاختصاص بنفسه على وجه من المذهبية .

لم يعد للرواقية مكان ، أما الشك فلم يفارقه ولكنه خف حدة أو قل إن الكاتب إذ رأى العموميات تثير فيه نوازع الشك ، وَجَد ما يطمئن اليه في الجزئيات ، وليس أقرب في الجزئيات لديه من تجاربه الخاصة فيما رأى وعانى ، وفيما يحسه في نفسه ، وقد رأينا كيف كان يتجه تفكيره نحو هذه الناحية يوما بعد يوم لأنه وجد فيها التوازن والحقيقة فصارت لديه مذهبا أو كالمذهب[١٥] ، ووجد في سقراط أو في شعاره المعروف : « اعرف نفسك » خير دليل . فليدرس نفسه ، وانه ليعرف عنها الكثير ، وليقدم هذا الذي يعرفه في ثقة ، معلناً في كل مناسبة أنه يصور نفسه ؛ ولا من حرج عليه ولا سيما انه لا يقدم نفسه في مجال الفخر ولهجة الادعاء وإنما في مجال الدراسة والعبرة بل في مجال العيوب والنواقص في أحيان كثيرة . وإذا كان قد أعلن ذلك للقارىء في تقديم الطبعة الأولى سنة ١٥٨٠ ، فانه ما زال حيث كان مع زيادة ملحوظة تطغى على صفحات طبعة سنة ١٥٨٨ فتصبح جزءاً من موقفه الأخير من الإيمان بما هو طبيعي ، ومن الطبيعي لديه ان يكون في الإنسان خير وشر ، وجيد ورديء . ومن متابعة هذه النفس يصل الإنسان الى ما هو أحسن ويبلغ أن يضبط من بدواتها .

لقد انتهى مونتيني إذن الى اهتمام غالب بالنفس وثقة معينة بالنتائج ، ومن هنا كان

طغيان الحديث عن الذات وتجاربه فيها سلباً وإيجابا في الكتاب الثالث ، وله من ملازمته بلوتارك ما يذكي الاهتمام النفسي ويدفعه للنظر فيما هي عليه من تعقيد، ان «للإضافات والكتاب الثالث كلها صفة عامة يمكن القول عنها إن مونتيني لا يكلمنا إلا على نفسه ، فبدلاً من أن ينطلق من الكتب ، كما كان يفعل في السابق ، صار ينطلق من نفسه ، ولا يستخدم الكتب إلاّ ليعلق على نفسه ، واستغل هذا الميل ليعرض مذهبه نهائياً ؛ وهو يقول لنا الآن إنه مذهب ، لأن مونتيني يشبه الناس الآخرين : هذا الذي هو حقيقة فيه يجب أن يكون حقيقة في الآخرين ».

« ان فكرة مونتيني تكتسب مع تقدم العمر خطورة وعمقا . . . ان مونتيني يميل أكثر وأكثر الى أن يصف نفسه تحت مظهرها الأكثر عموما ، ليوفر للقارىء ، إذ ينطلق من اعترافاته ، فرصة أن يفلسف الإنسان والحياة ، انه لا يندم على ان يكون جرؤ على تصوير نفسه ، لأنه يعي خصوبة طريقته وأصالتها : « اني أبلغ نفسي الى العالم بوجودي العالمي . . . كل إنسان يحمل في ذاته أنموذج الوضع الإنساني»[١٦] .

ومن الباحثين[١٧] من ينسب الى عام ١٥٧٩ وبداية عام ١٥٨٠ كتابة الفصل السادس عشر والحادي والثلاثين من الكتاب الأول ، وجزء من الفصل العاشر والفصل السابع عشر والسابع والثلاثين من الكتاب الثاني - ، وهي فصول أكثر ذاتية ، صوّر فيها مونتيني نفسه أكثر من أي مكان آخر . وسيكتب تحت تأثير هذه الفصول الإعلان الذي يوجهه الى القارىء في صدر كتابه ، فقد جاء فيه :

« انبئك منذ البداية أني لم أتخذ أيَّ هدف إلاّ ما كان مألوفا وخاصاً . اني لا أدّعي خدمتك ولا المجد . ان قواي ليست قادرة على غاية مثل هذه . ولقد اعترفت بذلك للخاصة من أقربائي وأصدقائي .

لو كنت أبحث عن رضا الناس لوجب عليَّ أن أجعل نفسي أجمل وأن أقدمها اليهم في خطوة مدروسة . ولكني أريد أن يروني على عادتي بسيطا وطبيعياً واعتياديا من دون غرور وتكلف : لأني ، إنما أصور نفسي . ستقرأ عيوبي صريحة وشكلي الساذج بمقدار ما سمحت به اللياقة العامة .

كم أتمنى لو كنت بين هذه الشعوب التي ما زالت تعيش في الحرية العذبة من القوانين الطبيعية الأولى ؛ إذن ، اؤكد لك أني سأصور نفسي كلها ، بكمال اختياري .

عارية كل العري .

وهكذا ، أيها القارىء ، إني ، أنا نفسي ، مادة كتابي . وأرجو ألاّ يكون هذا سببا تضيع به وقتك في موضوع تافه مثل هذا .

وداعاً من مونتيني في أول مارس سنة ألف وخمسمائة وثمانين » .

وفي هذا العام ١٥٨٠ صدر الكتاب بكتابيه (جزئيه) مطبوعاً في بوردو بالعنوان الآتي :

Les Essais de messire Michel seigneur de Montaigne

وشرع المؤلف في سفر طويل للاستراحة والاستشفاء في فرنسا وسويسرة وايطاليا . ومر بباريس ليعلن عن كتابه وليقدم منه نسخة الى الملك هنري الثالث . وقد قال الملك للمؤلف : ان الكتاب أرضاه (أعجبه) كثيراً ، فأجاب المؤلف : « سيدي ، يجب إذن أن أكون قد أرضيت جلالتكم ، ما دام كتابي مقبولاً ، لأنه لا يحتوي على شيء آخر غير أقوال[١٨] عن حياتي وعن أفعالي » .

ومضى يجول في المدن والحمامات المعدنية . . .

وينظر الباحثون في تركيب الكتاب فيرون له مظهر الكتاب من حيث تقسيمه إلى كتابين وتقسيم كل كتاب إلى فصول ووضع عنوان لكل فصل . . . ولكنهم عندما يقتربون منه لا يرونه كتابا بالمعنى المألوف الذي يحتوي على عنوان يلتزم به المؤلف ضمن خطة متماسكة الأجزاء متصلة الأطراف لا يخرج فيها عن الجادة المقررة ولا يزيد أو ينقص . إنه أشتات مجموعة من القطع المستقلة بعضها عن بعض فلا ترتبط لاحقة بسابقة ولا سابقة بلاحقة ، وانما هي تتوالى كيفما اتفق للكاتب الذي لم يكن النظام من خلقه ، ولا يريده إن تهيأ له ، وها أنت ذا ترى فصلاً في صفحة واحدة أو أقل وفصلا في خمسين صفحة أو أزيد ، وللفصول عنوانات ولكن المؤلف لا يلتزم بها ، فكثيراً ما خرج عليها وأدار كلامه على فكرة عنت له لم تلبث أن تصير هي المدار الحقيقي ، كما لو كان في محادثة أو حوار او كمن يكتب عن نفسه لنفسه .

ولم يلتزم المنهج الذي انطلق ـ أول ما انطلق ـ منه أي أن يأخذ قولاً لحكيم يجمعه إلى نظيره ويعلق عليه بحادثة أو حكاية أو خاطرة ، لقد سار على ذلك حينا ثم شرع يقلل المقتبسات ويزيد الخطرات الخاصة ، وراح ـ بعد قليل ـ يكتب دون نظر في كتاب أو مثل

مقتبس ، ومضى يبتعد عن « الكتب » كلما سار في التأليف ، وتزداد نسبة تأملاته والأحداث التي شهدها أو سمعها عن قرب والأفكار التي تكونت لديه عن هذه الأحداث ، والتجارب الذاتية فيما يحب أو يكره ويريد أو لا يريد .

وعندما انتهت السنتان جدد المجلس البلدي انتخابه لسنتين أخريين ، وحدثت خلال ذلك حروب وانتشر وباء الطاعون فترك مونتيني (وأهله) البلدة مبتعداً عن الخطر غير مفكر بعادته أو عادة خلفه وصدرت للكتاب في هذه الأيام (١٥٨٧) طبعة في باريس بمجلد واحد ، هي الطبعة الثالثة للكتاب . وازداد شغله بالقراءة والتجربة وإعادة النظر في كتابه تصحيحاً وزيادة وجدة لقد بلغت الإضافات المئات وبلغت التجارب الجديدة بما يساوي كتابا (جزءاً) ثالثا في الطبعة المرتقبة ، وحمل كتابه في صورته الجديدة وقصد باريس وتعرف فيها على معجبة بكتابه إعجابا شديداً هي الآنسة د كورناي وقد سماها تلطفا « ابنتي بالروح » ، وهنا في باريس ، في حزيران ١٥٨٨ صدرت طبعة جديدة نص في عنوانها على أنها تحتوي على ستمائة إضافة على الكتابين الأولين وكتاب ثالث . (سماها الناشر الطبعة الخامسة ، ولا يعرف الدارسون للكتاب طبعة رابعة) .

لقد داخل الستمائة إضافة بين فقر « التجارب » السابقة أو بين جملة وجملة من جملها فتزيد طولاً وتزيد اضطرابا فقد تباعد الإضافات بين انسياق الأفكار وتجانسها ضمن « التجربة » الواحدة ، وإن كانت هذه الإضافات ضمن الفكرة العامة للتجربة وضمن حالته الفكرية لدى كتابة تجاربه السابقة ، إنه لا يصحح الأفكار ولا يغيرها ولكنه يضيف إليها مما هو منها .

أما الكتاب الثالث فهوّ جديد بمعنى الكلمة يرجع الباحثون تأليفه الى سنة ١٥٨٧ ، وهو مؤلف من ثلاثة عشر فصلاً ، ولا يعني قلة عدد الفصول بالقياس إلى عدد فصول الكتابين السابقين ضآلة الحجم وإنما يعني انسياب القلم في طول الفصل الواحد حتى يساوي طول الفصل الواحد من الكتاب الجديد طول عدة فصول قصيرة من الكتابين السابقين ، ويعني بعد ذلك تمكن الكاتب من فنه في الإعراب عن تجربته على وجه متكامل ، إنه لم يعد جامع حكم ، ومعلقاً على الحكم وإنما صار أديباً يزاول عمله في شخصية وأصالة مطلقة ولا غرو أن اقترن الكتاب الثالث بالتجربة تمام الاقتران ومثل فن مونتيني أكثر من الكتابين السابقين فهو ـ إذن ـ الجزء المهم جداً في كتابه عموماً ، ولفن النوع الأدبي الذي يبدأ خصوصاً .

ختم مونتيني الكتاب الثالث بالفصل الثالث عشر ، وعنوانه « التجربة » expérience ، بدأه بقوله : « ليس من أمر طبيعي أكثر من الرغبة في المعرفة . . . إننا نحاول كلّ الوسائل التي توصلنا نحوها . وإن خاننا العقل استعملنا التجربة . . . التي هي وسيلة أكثر ضعفا وأقل نبلا ؛ ولكن الحقيقة شيء عظيم جداً بحيث إننا لا نستهين بأية واسطة توصلنا إليها » .

ومضى يذكر فضائل التجربة وحديث الإنسان عن تجربته وكيف أنها تفوق ما في الكتب وما جرى على ألسن الفلاسفة صحةً وقوةً ، لأن الذي يعاني أمراً يتذكره جيداً ويعرف مساوئه جيداً ، ويستطيع ، اذا كان ممن يعتبر ، أن يتحكم به ويضبطه بشرط أن يكون صادقاً مع نفسه ومع من يتحدث إليهم .

« اني أدرس كل شيء وأنظر في كلّ شيء ، وقيصر ، لدى الحساب ، مثل ابن الشعب »

« . . . وأخيراً . كل هذه المقطعات التي أسودها هنا ، ليست إلا سجلاً لتجارب حياتي Essais »

« لقد عشت ما يكفي لأن أضع في الحساب المسلك الذي قادني بعيدا جداً . ومن أجل من يريد أن يفهم عملت منه المقطعة L'essay . . . وإليك عدداً من المواد articles [١٩] كما تجهزني بها الذاكرة . إن نمط حياتي في المرض هو نمطها في الصحة » .

وشرع يتحدث في بساطة متناهية عن حياته اليومية لدى الأكل والشرب وإزاء الجو والناس . . .

« . . . إني أقتبس من آراء الفلاسفة الأقوى أي الأكثر إنسانية . ان أجمل حياة برأيي هي التي ترصف في النموذج العام للبشر دون معجزات ودون خوارق »

لم يبق ـ إذن ـ بنتيجة الحساب إلاّ رابط واحد ، هو ذات الكاتب ، تجاربه وما يراه لدى الكتابة وقد جرى قلمه معبراً عن هذه التجارب بلغة عالية وتكوين جميل . . . بمنحها طابعاً أدبيا لم يجعلها قطعة أدبية ذات كيان خاص بين ما هو معروف الى ذلك الحين من الأنواع الأدبية ـ بما في ذلك المذكرات والاعترافات والرسائل والرحلات. . .ـ انها قطع محدودة الصفحات ، تعالج كل قطعة موضوعاً مستقلا يكسبها استقلالا خاصاً . . .

انما ، إذا اردنا معرفة المقصود من عنوان الكتاب وهو : Les Essais de Montaigne

عرفنا وفي هذا الضوء : تجارب صغيرة ذاتية تؤدى في عدد محدود من الصفحات بطابع فني ، وأقرب كلمة الى العنوان باللغة العربية هي تجارب مونتيني .

ان الـ Essai تعني باللغة الفرنسية - فيما تعني - التجربة Expérience وجمعها Essais ، وقد شحن مونتيني كتابه - كما رأينا - بتجارب وعُني بكلمة Expérience . ونص الباحثون لدى تفسيرهم الكلمة في عنوان كتاب مونتيني على : التجارب[٢٠] .

صدر الكتاب - اذن - عام ١٥٨٠ ، ولقي قبولاً لا بأس به ، ومضى صاحبه في سفر طويل ، وأهدى من نسخه الى شخصيات مهمة تزيد استجاباتهم من اعتزازه بأثره ، وهو إذ يسافر للاستراحة والاستشفاء يزداد تجارب وسعة أفق ومعرفة بالعالم في ناسه وأرضه وتاريخه ومعتقده . . . وكان اسمه يزداد في بوردو رفعة وأهمية ويكفي أنها انتخبته عمدة (وحاكما) لها وهو بعيد عنها غير طامع بالرئاسة . وبلغه خبر انتخابه وهو في أحد الحمامات المعدنية بايطاليا فتردد في قبول المنصب الكبير ، وكاد يعتذر لولا إشارة من شخصية مهمة (الملك) ، ولولا أنه انتهى من الصراع بين راحته والواجب الى ان يقبل المنصب ويعيره نفسه دون أن يهبها إياه[٢١] - من شروط العمدية ان الرئاسة فيها لمدة سنتين ، ويمكن تجديدها .

عاد الى بوردو وشغل المنصب ما بين عام ١٥٨٢ - ١٥٨٤ ، وأعاد (سنة ١٥٨٢) طبع كتابه في بوردو لدى الناشر السابق نفسه ، وقد جمع الكتابين في مجلد واحد بعد أن أجرى فيه عدداً من التصحيحات والإضافات (القليلة) ولا سيما ما يتعلق بالشعراء الإيطاليين والإقامة في روما .

« هذا الذي هو حقيقة فيه يجب أن يكون حقيقة في الآخرين . هذا المذهب ، ليس الرواقية التي يهزأ بها ويرفضها ، وليست الشكوكية التي يحاربها ؛ انه الحكمة ، إنه نوع من فلسفة الطبيعة . . . »[٢٢] .

« انه لا يعمل ضد الطبيعة وإنما يقبلها ويداريها آخذاً ما فيها من خير ، مستمتعا بالجميل ، مستقبلا الشر والقبح في هدوء وضبط أعصاب عاملاً على دراسة أسبابه ثم نبذه »[٢٣] .

« ان المثل الأعلى لدى مونتيني أن يهذب « أناه » ويثريه ليستطيع ان يكون قادراً على وظائف الحياة كلها ، وأهلاً لأن يلذ كل ما هو خير منها ، أن يجعل نفسه ثرية ، مرنة ،

ذات طبقات كثيرة ، وعدة « أقفال » ؛ « أنا » قادرة على التألم والنضال والحب ، والموت بأقل تكاليف ممكنة ، يفتح ملكاته وغرائزه كاملة في الطبيعة .

إن الأمر الصعب التحقيق في هذا المثال هو توازن القوى ؛ انه يستدعي عمراً كاملاً من التنبه للنفس والعمل لكي يصل الى هذا الانسجام . وهذا الانسجام هو الفضيلة ؛ وليست الفضيلة عبوسا ، وإنما هي باسمة مزدهرة .

وفي الناس من كاد يحقق هذا المثل : بلوتارك ، أبامينونداس ، آلسيبياد ، سقراط ؛ سقراط خصوصاً لأنه تناول السم وهو يبتسم ؛ ولكن لم يستطع أحد أن يحققه كاملا : ولأجل ان يبلغ إنسان الكمال يجب ان يجمعهم في ذاته ، وهذا ما أراد مونتيني أن يصنعه »(٢٤) .

كانت الطبعة الجديدة ـ إذن ـ في باريس سنة ١٥٨٨ .

ثم عاد المؤلف الى مستقره في مونتيني حيث تنتظره مكتبته العامرة في الدور الثالث من البرج الدائري . . . وشرع يقرأ مع عناية خاصة بكتب التاريخ ، ملماً بالأحداث المعاصرة عن بعد ، زاهداً في منصب منتظر من الملك هنري الرابع .

وشغل منذ عام ١٥٨٩ على وجه الخصوص بالإضافة على كتابه استعدادا لطبعة جديدة ، وازدادت الإضافات حتى بلغت حوالى الألف إضافة يقوم ربعها على حياته الخاصة وذوقه وعاداته وأفكاره . ان الكتاب ، منذ عشرين سنة وهو يأخذ يوماً بعد يوم طابع الحياة الشخصية والاعتراف ؛ لقد اكتشف مونتيني نفسه وهو يكتب التجارب Essais ، وقد صنع الكتاب مونتيني في الوقت الذي كان يصنع فيه الكتاب .

ولكن المرض يتفاقم ، ويقترب الحكيم من نهايته ، ويموت في ٣١ مارس ١٥٩٢ دون أن يرى كتابه في طبعته الجديدة بإضافاته الجديدة وقد تولت ابنته بالروح الآنسه دغورناي مهمة طبع هذا الكتاب سنة ١٥٩٥ على النسخة التي شحنها صاحبها بملاحظاته . . . وعدت هذه أحسن طبعة ، كررتها بعد ذلك مرتين ، وطبع مرات أخرى خارج فرنسا .

عرفت النسخة التي خلّفها مونتيني مزودة بإضافاته بنسخة بوردو ، وقد لاحظ المحققون الذين وقفوا على هذه النسخة أن الطبعات السابقة لم تكن أمينة دقيقة فقد سمحت الآنسة دغورناي بشيء من التصرف والاختصار ، فصدرت ـ لذلك ـ في باريس

عام ١٨٠٢ أول طبعة علمية ، وتوالت الطبعات . . . والكتاب يزداد مكانة والمعجبون بمونتيني يتكاثرون داخل فرنسا وخارجها ، وترجم الكتاب الى الانكليزية والايطالية . . . واستمر هذا الإعجاب على مر القرون مع فترات قليلة من مقاومة أو تصدي ساخط أو ساخطين عليه ، وكان من أبرز اولئك باسكال في القرن السابع عشر . وكان أكثر ما يثيره الساخطون روح الشك وحديث المؤلف عن نفسه . . . وفيما عدا ذاك ، فالإعجاب قائم ، ولم يستطع أحد أن يغض من شأن فن الأديب الحكيم حتى باسكال نفسه ، بل ان عدداً من كبار الأدبِ الفرنسي ، ومنهم باسكال ، تأثروا به ، وراح قوم يتحدثون عن تجاربهم الذاتية بلغة مونتيني ومن الناس من سمى كتابه باسم كتابه ناهيك بمن عني به حديثا ودرسا وتأليفا .

ولم يفقد الكتاب مكانه لدى القراء ، فهو في طليعة الروائع الخالدة التي تجد قراءها الكثيرين على مر العصور وفي العصر الحاضر ، ويكاد يبلغ الدارسون حدود المبالغة لدى نصهم على صدارة الكتاب في قائمة القراء المعاصرين [٢٥] .

ويقف الدارسون على مر الزمن ، وفي الزمن الحاضر خصوصاً يتأملون الكتاب ليتبينوا مزاياه الفنية ويدركوا أسرار نجاحه الأدبي فيروها في أصالة الرأي وطرافته وطراوته وفي عذوبة الأسلوب التي لا تنفي طبيعته عنصر التفنن [٢٦] . ان الكاتب كثيراً ما يتحدث عن طبيعته وعن كونه يكتب لنفسه استمتاعا وكما يتحدث الىَ الناس فلا يجهد نفسه ولا يميل الى التكلف والصنع البلاغي في الشكل ، انه « هاوي » كتابة [٢٧] .

وفي هذا الكلام جانب من الصحة ، ولكنه لا يتضمن الصحة كلها ؛ فقد لوحظ أن الرجل يهذب كلامه ويعمل على إخراجه مخرجاً جميلا بلغة غنية وتركيب متين وصور وأخيلة واستعارات يمنح مجموعها نثره طابعاً من الشاعرية .

« ان لغة مقطعاتهواسلوبها تدلان على كاتب أصيل ، يبصر القارىء لديه ، تحت مظهر السهولة ، فناً مدروساً ، يقصد الكاتب به الى أن يبهره [٢٨] .

انه أقل الناس اسلوبية [اهتماما بصناعة الشكل] وتحكيكا : لا لأنه لا يقوم بتصحيحات في الاسلوب ؛ إنه فنان ؛ ولكنه يستعمل فنه للتعبير بدقة عن رخاوته الفروسية اي عن مزاجه ، وليبعد عن القارىء فكرة انه يتعامل تعامل تحكيكي أسلوبي . . . » [٢٩] .

« لغته غنية جداً اختيرت كلماتها بدقـة وحـذر ، ان مونتيني يستعمـل بخاصـة المحتوى القومي الفرنسي ، مفرداته مطمئنة جداً، يحب الكلمات التي هذبها الاستعمال والصقل الأخاذ للغة الشعبية « اني اود الاّ استعمل الا اللغة المستعملة في سوق المخضرات بباريس» وهو يغني هذا المحتوى باستعمال كلمات لاتينية مفرنسة تمنح اللغة الفرنسية طاقة اللغة اللاتينية ؛ وبكلمات عامية، كذلك على أن يكون هذا الاستعمال برصانة : مرحباً بالغاسكونية (العامية) إن لم تؤد الفرنسية (الفصيحة) المطلوب . انه محافظ ومجـدد في آن واحـد »[٣٠] يستعمـل الـكلمـة التـي تواتيه في تأديـة المعنى الذي يريده ولا يتقعر ويبحث عن الغريب النادر شأن المتنطعين من الأدباء العلماء .

اسلوب مونتيني طبيعي ، ويقول الكاتب نفسه : « ان الكلام الذي أحبه هو الكلام « البسيط » الساذج الذي يجري على الورق كما يجـري على اللسان»[٣١]، ومـن هنـا كان لمقطعاته Les Essais طابع المحادثة التي من شأنها التقطع[٣٢] .

ان هذا الذي يبدو عليه من سهولة (لا ابالية) هو ـ في الغالب ـ أثر من آثار التفنن ؛ وتدلنا مخطوطات مونتيني على العناية الفائقة التي يهذب بها أسلوبـه ، ولا سيما في آخـر حياته » .

ويتميز أسلوب مونتيني بالحركة « وعن الحركة يقول : « إن روحي وأسلوبي يجولان معاً » ، ان جملة مونتيني بما لها من استدعاءات غير منتظرة ، وتدفقات هزّازة ، ووثبات على هوى صاحبها ، تبدو وكأنها مفصلة على الفكرة : انها تقودنا نحو الهدف بعد عديد من الالتواءات . على أن هذا لا يقع عفـواً ، وإنمـا بجهـد طال التأمـل فيه ، وان هذا الاسلوب يبلغ أن يستعيد سيرة التأمل »[٣٣].

وفي أسلوب مونتيني تلوين فـ « ان مونتيني يترجم أفـكاره ، مختـاراً ، على شكل صور ملموسة ، مألوفة مرة ، وجريئة مرة ، ولكنها متميزة دائماً بتنوعهـا ودقتهـا . فاذا أراد ـ مثلا ـ أن يقول : « اننا يجب أن نحكم على الناس بما هم عليه لا بمظهرهم ، قال : إننا نمدح حصانا بما هو عليه من قوة وخفة لا بعُدته ؛ ونمدح السلوقي بسرعته لا بطوقه . انك لا تشتري قطاً في جيب . . . لماذا ، اذن عندما تقدر الانسان ، تقدره مغلفا محزوما ؟ انك تبحث في السيف عن جوهره ولا تبحث عن غمده »[٣٤] .

ان السمة الأكثر أصالة في اسلوب مونتيني ، هي الانبثـاق الدائـم للاستعـارات

المترادفة التي تحوّل الفكرة الأكثر تفاهة بعذوبتها الأخاذة ولألائها ».

« السر في سحر مونتيني يكمن في صوره الحية ، والربط غير المنتظر بين الكلمات [٣٥] .

هذا عن اسلوب مونتيني في لغته مفردة ومركبة ، أو الجزء الخاص بالتعبير في جملة مفيدة وصورةمن الصور البلاغية . أما عن البناء الذي يخص المقطَّعة الواحدة من المقطعات Les Essais فقد صار شبه معلوم لدينا ان هذا البناء ـ على العموم ـ غير متماسك تمام التماسك بحيث يشد بعضه بعضاً وتتصل الفقرة منه بالفقرة اتصالا مباشراً فيعقب انبثاق الفكرة التالية الفكرة السابقة . وقد تحتوي المقطعة الواحدة ، وكثيراً ما تحتوي اكثر من فكرة واحدة ، وربما استقلت فكرة واحدة من مجموع أفكار المقطعة الواحدة ، فكانت في ذاتها منسجمة الأجزاء وأمكن استلالها وعدها مقطعة قائمة بنفسها Essai ذلك ان المؤلف يترك لقلمه العنان أو قل إنه يترك العنان لفكره ويدع القلم يجري في ركابه حيث يجري متنقلاً من فكرة لفكرة موجزاً مرة ومطيلا مرة حتى إنه ليجانب العنوان الذي انطلق منه وثبته في رأس المقطعة كأن العنوان وسيلة عابرة ولا يهم بعد ذلك ان يطابقه الكلام كثيراً او قليلاً أو لا يطابقه بتاتاً ، انه يستطرد ولا يحرص على وحدة المقطعة ، ولا على طول متقارب للمقطعات ، انه لا يجُهد نفسه في سبيل ذلك وانما يتركها على رسلها .

ولم يفعل ذلك عن غفلة أو عجز بل عن علم وقصد ، وهو القائل : « إني أشذ ، ولكن الأولى أن يرجع ذلك الى التحرر لا الى الغفلة ؛ أفكاري الجامحة تتابع ، ولكن على بعد أحيانا ، وينظر بعضها الى بعض ، ولكن بتعرج . . . إني أحب النمط الشعري بقفزاته ووثباته . . . إن عقلي وأسلوبي يجولان معاً . . . وليس لي ضابط آخر يصفُ قطعي غير المصادفة ، وكيفما تمثل أحلامي ، أجمعها ؛ وهي تمثل أحيانا متزاحمة ، وأحيانا تنتظم في سلك »[٣٦] .

وربما كان يحرص على أن يبدو طبيعياً وراء هذا المظهر المتقطع للنص الواحد ، وكان وراء هذا وهذا بَرَمُه الشديد بالتزمت والجمود اللذين يتشدق بهما المتقعرون ، وقد ذهب في ذلك حداً يخفي معه الخطة ـ عندما تكون له خطة [٣٧] .

والخلاصة في النظرة الى مقطعات essais مونتيني منفصلة بعضها عن بعض ، تظهر أن الكاتب بعد ان يتخذ ذاته مادة وموضوعاً ، يحرص على أن يقدمها طبيعية على

رسله ، وهنا قد تجمع المقطعة الواحدة عدة أفكار وقد تطول فكرة واحدة الى جوار الأفكار الأخرى وقد تستقل أو تقرب من الاستقلال .

ولا شك في أن الطبيعية تجعله محبباً لدى القراء ، قريباً منهم ، أليفاً ، وأن المتيسر من المقطعات الموحدة الفكرة او شبه الموحدة تهب « المقطعة » دلالة فنية تميزها ـ على مر الزمن ـ مع التجربة الذاتية واللهجة الأليفة ذات الصبغ الذي يزيد في رونقها ، فتكون بذلك أساساً لنوع أدبي خاص .

إن مواظبة المؤلف على الكتابة والتعديل والنظر في النفس وتلقي ردود الفعل والقناعة الخاصة بهذا الضرب الذي يمارسه في الإنشاء اللغوي . . . كل اولئك جعله يدرك عناصر الجودة فيه والمواد التي تمنحه شخصية خاصة بين الأنواع الأدبية .

ومن هنا تأتي أهمية الكتاب الثالث بين كتبه في تأصيل النوع الأدبي الوليد من تأدية التجربة الذاتية في ألفة وعموم ، مصقولة الصورة واللغة على وحدة ما من وحدات البناء .

ولنتذكر ـ على كل حال ـ اننا في بداية هذا النوع الأدبي ، ولا بد من أن يصحب البداية شيء من فوضى او اضطراب الى ان يمر من الزمن ما يكفي لتبين النواقص ولبناء أكمل وأقل عثرات . . . وهكذا الشأن في كل وليد . . . ان الزمن كفيل بمراعاة التناسب بين وحدة التجربة ووحدة الشكل، اما في البدايات فكأن التجربة هي الأساس، وهي أهم كل شيء ؛ ومن أدلة ذلك فيما يتعلق بمونتيني ـ غير ما رأينا ـ اضافاته الكثيرة بعد كل طبعة يصدر فيها كتابه . وانه لفخور بأنه زاد في طبعة ١٥٨٨ ستمائة إضافة ، حتى اذا صدرت الطبعة تولاها مجدداً فأضاف ما يساوي ربع الكتاب .

وصحيح ان هذه الإضافات تشمل الكتابين الأولين أكثر مما تشمل وانها تتعلق بشؤ ون من حياته الخاصة ومنها ما يقف عند زيادة كلمة أو جملة او يصحح سهواً . . . إلا أنها ـ وقد دخلت في التضاعيف ـ تباعد عادةً بين أجزاء المقطعة الواحدة [٣٨] .
وإذا كان أمر مونتيني في المقطعة الواحدة[٣٩] هذا الامر من هذه الطبيعة ، والشرود المتعمد ، والتباعد بين فكرة وفكرة . . . فمن الأولى ان تكون حاله كذلك لدى مجموع الكتاب ، لدى الكتاب مؤلفاً من أبواب ـ أو كتب ـ وفصول . . . ، فمن البديهي ألاّ يكون تجانس بين فصل وفصل في الفكرة وفي الطول ، حتى ليسائل المرء : إذن لم هذه التقسيمات ؟ وهذه الفصول والعنوانات[٤٠] ؟

ان الكتاب تجارب مجموعة . وصحيح أن هذه الأشتات من التجارب هي تجارب أديب واحديقدمه في نَفَسٍ واحد متميز ، ولكنها لا تؤلف كتابا على ما هو معروف من مفهوم الكتاب في وحدته وتوزع هذه الوحدة على الأبواب والفصول .

إنه - إذن - ضرب جديد من التأليف أو من الكتب إن شئت . ولا يبعد أن يأتي بعد صاحبه من يؤلف كتابا يجمع عدة أشياء من أفكاره فيمنحه الاسم الذي استعمله مونتيني لكتابه كأن العنوان : Essais صار يعني ضرباً من الكتب كما ان المفردة الواحدة من محتويات العنوان وهي الـEssai صارت تعني ضرباً من الكتابة وأقل ما صارت تعنيه هذه المفردة : الكتابة في موضوع على وجه من الانطلاق في الأداء مبتعداً عن شرط الاستقصاء والتعمق والنظر من جميع الوجوه والزوايا وفي جميع المصادر والمراجع ، وقد تؤدي هذه الحال أن يطول الكلام حتى يكون كتاباً قائماً بنفسه من حيث الحجم يحمل حروف اللفظة **Essai** .

وقد حدث شيء من هذا في فرنسا - كما أشرنا - ولكنه لم يحدث في سرعة ووضوح وتركز ، مما جعل الخطوة الثانية المهمة في إقرار النوع الأدبي خارج فرنسا أو في الأدب الانكليزي إذا أردنا إلى التخصيص .

لقد تأصلت المقالة نوعاً أدبياً وتأثلت إذ تولاها الانكليز عموماً والصحافة الأدبية لديهم خصوصا ، حتى إن المعجمات الفرنسية تستهل كلامها على المقالة بقولها إنها « نوع أدبي نثري خاص » بانكلترا ، وإن يكن المصطلح قد استعير من عنوان كتاب مونتيني »[٤١] او انها « نوع أدبي خاص بالأدب الانكليزي مع أن المقالة تبنتها الآداب كلها ، ولكنها لم تكسب ميزة أصيلة إلاّ في انكلترا ، علما أن تلك الميزة مشتقة مباشرة من الكتاب الذي منح النوع ميلاده أعني مقالات مونتيني »[٤٢] .

وليلاحظ ان هذه المعجمات الفرنسية تنهي حروف الكلمة بـ y فتقول Essay مع أن المصطلح الفرنسي الحديث ينتهي بـi ، ولا ينتهي بـ y إلا عند الانكليز وعند مونتيني لدى استعمالها مفردة[٤٣] .

ويعترف الانگليز أن كتاب مونتيني هو الأصل والمبتدأ في النوع ، ثم يشرعون يتحدثون عن أثره وعن ترجمته إلى لغتهم وعمن تابعه في تأليفه كتابا يحمل الكلمة - المصطلح في عنوانه ، على اختلاف في مدى التأثر - ومثلهم يفعل الفرنسيون وغير

الفرنسيين . وليست المسألة مسألة اعتراف ، وإنما هي العلم نفسه .

وإذ كانت طبعات مقالات مونتيني تتوالى وتعبر حدود فرنسا ، كان في انكلترة عالم فيلسوف يصغر مونتيني بحوالى ثلاثين عاما ، هو فرانسيس بيكون[٤٤] (٢٢/ ١/ ١٥٦١ ـ ٩/ ٤/ ١٦٢٦) يرجع الدارسون اليه « الفضل في إدخال المقالة في الأدب الانكليزي »[٤٥] . فقد أصدر عام ١٥٩٧ كتابا بعنوان مقالات Essays يحتوي على عشر مقالات هي نصائح سياسية وأخلاقية تنفع من يريد أن يتقدم في مدارج الحياة ، ويعلم المؤلف نفسه ويدرك القارىء أنها « أفكار متقطعة » وانها « مذكرات موجزة يعنى بمعانيها لا بأسلوبها » و « كان . . . يعدها مجرد هياكل من المعاني يملأ القارىء فراغها حسب تفكيره الخاص ! وكثير من أمثاله وحكمه صالح لأن يكون موضوع مقال مستقل ؛ ربما لا توجد بين عباراته رابطة قط»[٤٦] .

إن « المقالة عند بيكون مجموعة من الخواطر يسوقها في موضوع معين بغير أن يعنى بترتيبها ؛ فليس لها فاتحة يستهل بها الحديث وليس لها ختام يشعرك بنهايته . إنما هي ـ كما قلنا ـ سلسلة من الخواطر يسوق بعضها بعضاً ، ويتخللها أقوال مقتبسة وحكايات يذكرها لتوضيح المعنى ولتأييد وجهة نظره ، وليس بين هذه الخواطر من رابط إلاّ أنها تقع تحت عنوان واحد »[٤٧] .

« فمقالات باكون في بواكيرها كانت طرائف من المتفرقات الفكرية تجمعها سلسلة الموضوع والعنوان في إيجاز شديد ، غير محتفل بالتفصيل والتوضيح كأنما يكتبها . . . . بلغة الاختزال الفكري »[٤٨] .

عرضها بأسلوب عار من الزينة بادي الجفاف[٤٩] « . . . يحاكي في إيجازه لغة الأمثال » وكان يقصد الى ذلك لأن الغرض الأساس من كتابه هو النفع لا الفن[٥٠] .

وقرأ « المقالات » ـ مع هذا ـ كثيرون ، واحتلت في تاريخ النثر الإنكليزي أهمية خاصة ، وهيأت لبيكون مكان الصدارة من كتّاب النثر .

وبيكون في كل هذا يختلف عن مونتيني فيما رأينا للأديب الفرنسي من تفصيل وطراوة وفن وعناصر ذاتية شخصية ، كأن الكاتب الانكليزي لم يأخذ ـ في هذه الطبعة الأولى من المقالات ـ : إلاّ العنوان .

على حين ذهب أُدباء انكليز آخرون يطيلون التأمل في مقالات مونتيني بحثاً عن

أسرارها الفنية وميزاتها الخاصة منسجمين وإياها انسجام مزاج فـ « ان أثر مقالات مونتيني ، ما لبث أن شق طريقه الى الأدب الانكليزي ، عريضاً لا حباً ، وكان ذلك على يد وليم كورنواليس . . . الذي أصدر مجموعة من المقالات في مجلدين ظهرا سنة ١٦٠٠ وفي ١٦٠١ . وقد عرض فيها لبعض المعلومات العامة التي عرض لها مونتيني وبيكون كالحب والمجد والطموح والشهرة والحزن والغرور والحظ وما إلى ذلك،وكتب أكثرها بضمير المتكلم . وادارها حول نفسه شأن مونتيني الذي اعترف له كورنواليس بِدَين لا يُنسى ، في غير موضع من تلك المقالات ، وقد استعان فيها ببعض الأقوال المأثورة التي استقاها في قراءاته ، إلاّ انه شأن مونتيني أيضا ، أضاف اليها الكثير من تجاربه الخاصة ، وجعل منها معرضا لآرائه وذوقه وأحاسيسه . ونتيجة لذلك كله ، وقعت هذه المقالات على تقدير كبير في الأوساط الخاصة والعامة ، سحابة النصف الأول من القرن السابع عشر »[٥١] .

لقد كانت « مقالات مونتيني » تقرأ بالفرنسية ويعجب بها القراء ، ويتأثر بها الأدباء ، ولكن لا بد من ترجمتها الى الانگليزية ، وقد نهض بهذه المهمة مترجم يتقن عدة لغات ، وهو انگليزي من أصل إيطالي يدرِّس الإيطالية والفرنسية في جامعة اكسفورد ، ذلكم هو جون فلوريو John Florio ، ولعله بدأ مشروعه عام ١٥٩٥ ، ولكن الثابت أن ترجمته ظهرت مطبوعة سنة ١٦٠٣ فكانت سببا في ذيوع كتاب مونتيني وإقبال الناس عليه وازدياد أثره في القارئين من كل نوع ،وأعيد طبع الترجمة مرارا .

وتوصف ترجمة فلوريو بأنها « شخصية ولكنها حية »[٥٢] ، وقيل في صاحبها إنه « استطاع أن يجعل من مونتيني قطعة خالدة في الأدب الانكليزي »[٥٣] .

وعاد بيكون ـ خلال ذلك ـ ينظر الى مقالاته في جد ربما كان دافعه النجاح الذي لقيته والمادة التي تهيأت له بعد طبعها وتصلح أن تكون مقالات جديدة ، وعاد كذلك إلى مقالات مونتيني يتأملها في جانبها الفني ، الطري ، الشخصي ويأخذ من ثمرات التأمل ما يمكِّنه مزاجه من أخذه ، ثم كتب ثماني عشرة مقالة جديدة بأسلوب يختلف بعض الاختلاف ، أضافها إلى المقالات العشر السابقة التي تركها كما هي ، وأصدر المجموعة في طبعة جديدة سنة ١٦١٢ .

ونجح الكتاب الجديد ، وتكونت عند صاحبه نصرة جديدة إلى كتابة المقالة فيها حظ يذكر للفن ، ثم تجمعت لديه ثانية مادة تصلح لمقالات جديدة ، وها هو ذا يعيد النظر في

المقالات السابقة ويجري فيها تعديلات ويزيد عليها عشرين مقالة أكثر طراوة وأحفل بالاسلوب ، وأصدر المجموع في طبعة جديدة سنة ١٦٢٥[٥٤] .

وقد هيأت هذه المقالات - في طبعاتها المختلفة ، لصاحبها مكانة عالية في النثر الانكليزي ، حتى عد « سيد النثر الانكليزي في القرن السابع عشر ، وكان له بمقالاته أثر كبير في الأدب الانكليزي »[٥٥] ،

لقد « جنحت - المقالات - في صيغتها الأخيرة الى التسامح بعد التزمت ، والسخاء بعد الضنانة ، والتفسير بعد الإيماء والاقتضاب ، وازدانت في هذه الصيغة بأجمل ما يزدان به النثر البليغ من براعة التشبيه وطرافة الأمثولة واختيار الشواهد من المأثورات اللاتينية واليونانية في سياقها الملائم وموقعها المنتظر . . . »[٥٦] .

راجت المقالات وحسن استقبالها وترجمت الى اكثر من لغة في حياة صاحبها ، وكان المؤلف « لا يجهل أن هذا الضرب من الكتابة يضيف الى اسمه سمعة وسطوعا فوق ما استفاده من الكتب الأخرى مع قلة العناء فيه » ويعلم « ان المقالات أروج أعماله لأنها على ما يظهر أدنى الى شواغل الناس وطواياهم»[٥٧] .

و « في الفترة التي انصرمت بين نمو البذور التي طرحها مونتيني في حقل المقالة ، وعودة الملكية الى انكلترا سنة ١٦٦٠ ، نلتقي ببعض الكتاب المغمورين ، الذين جرّبوا أقلامهم في تحبير المقالات متأثرين بأحد الأسلوبين ، اسلوب مونتيني ، وأسلوب بيكون . ولكن واحداً منهم لم يترك أثراً ذا قيمة في هذا السبيل ، لا في القالب ولا في المضمون .

وقد مرَّت المقالة في هذه الفترة بمحنة . . . ولكن ما لبثت أن استردت مكانتها ، في فترة الهدوء التي أعقبت عودة الملكية وكان للتقليد الذي تركه مونتيني فيها أثر كبير ، في نهضتها تلك . . . وقد ترجمت مقالات مونتيني في هذه الفترة ترجمة جديدة متقنة ، نسخت ترجمة فلوريو ، وطبعت ثلاث طبعات قبل سنة ١٧٠٠ .

وقد جرى ذكر مونتيني على أقلام أعلام الكتاب في تلك الفترة ، ومنهم ابراهام كاولي (١٦١٨ - ١٦٦٧) ودريدن (١٦٣١ - ١٧٠٠) وويشرلي (١٦٤٠ - ١٧١٦) واشتهر منهم في كتابتها كاولي ، الذي تزود لها بثقافة كلاسيكية عميقة شاملة ، وبخبرة واسعة في الشؤون العامة ، فضلا عن اسلوبه العذب الرقيق . . . ونشرت مقالاته أول مرة سنة ١٦٦٨ ، وهي تشي بتأثر شديد بالاسلوب المونتيني ، وخاصة في بث أحاسيسه الخاصة

وتجاربه الشخصية ، وفي تضمين بعض الاستشهادات والأقوال المأثورة ، التي اقتبسها عن الكتاب المتقدمين ، وفي اسلوبه الطلق الأليف ، الذي يتدنى أحيانا الى مستوى لغة الكلام العادي .

وكذلك اشتهر في هذه الفترة سير وليم تمبل (١٦٢٨ - ١٦٩٩) ، الذي ساهم في الحياة السياسية بنصيب كبير . وكان كلما خلا الى نفسه في مقاطعته الخاصة . . . دوّن بعض تأملاته باسلوب أدبي حر طليق ، في مقالات تدور في الفلك المونتيني ولا تند عنه ، وقد نشرت مقالاته هذه في ثلاثة أجزاء .

وقد عني بعض كتاب هذه الفترة بالمقالة ، وتركوا فيها بعض الآثار التي يتضح فيها تأثير مونتيني وبيكون . وبانتهاء هذا القرن ، ينتهي الطور الأول من تاريخ المقالة الانكليزية ، هذا الطور الذي يشمل مرحلة التأثر بمونتيني أولا ثم به وببيكون ثانيا . . .

كانت المقالة في القرن السابع عشر فناً ثانوياً يعيش على هامش الفنون الأخرى كالشعر والمسرحية .

أما في القرن الثامن عشر ، فقد انبرى لكَتابتها أعلام الكتاب ، وتفرغوا لها واعتبروها فناً قائما بذاته حسب الكاتب أن ينبغ فيه حتى تكتب له الشهرة والخلود . وقد لحقها تطور كبير في المحتوى ، تبعاً لذلك ، فلم تقتصر على التأملات الذاتية في بعض المشكلات التي تعرض للانسان في حياته الخاصة ، أو في علاقته بالمجتمع ، بل اتجهت نحو تحليل مظاهر الحياة المعاصرة وتناولها بالنقد والتجريح . كما طرأ عليها تغير من حيث الأسلوب ، فاصطنع لها أُسلوب انشائي جديد ، وطرق مستحدثة في العرض والتحليل ، حتى نستطيع أن نقول إنها غدت في هذا القرن فناً أدبياً جديداً .

ويعزى الفضل في هذا التطور الذي لحقها ، الى جهود كاتبين برزا في هذه الفترة ، هما رتشارد ستيل (١٦٧٢ - ١٧١٩) وصديقه جوزيف اديسون (١٦٧٢ - ١٧١٩) . وقد توافرت لديهما الموهبة المبدعة ، وأتيح لهما من الظروف ما ساعدهما على إبراز هذه الموهبة ، وتعهدها بالصقل والتهذيب .

وكان أعظم هذه الظروف أثراً في تطور المقالة على النحو الذي ألمحنا إليه تطور المجلات الأدبية في ذلك الحين . . .

وقد استهل هذا العمل ورّاق يدعى جون دنتون ، فاصدر سنة ١٦٩١ نشرة دعاها « الصحيفة الأثينية » . . ثم دعاها « عطارد أثينا » . . . وبعد احتجابها بقليل ، أصدر الكاتب الساخر دانيال ديفو . . . مجلة اسبوعية . . . استمرت منذ سنة ١٧٠٤ حتى سنة

١٧١٣ . . . وقد كان لهاتين الصحيفتين فضل لفت نظر القارىء الانكليزي الى فوائد المجلات الأدبية والاجتماعية ، إلا أن أثرهما في تطوير فن المقالة كان ضئيلا .

ويعزى هذا التطور في المقام الأول ، الى مجلتين ظهرتا خلال هذه الفترة ، واتجهتا إلى الذوق الانكليزي المحدث الذي تربى في صحيفتي دنتون وديفو . ففي سنة ١٧٠٩ . . . ظهر العدد الأول من صحيفة الثرثار The Tatler التي أصدرها باسم مستعار ، رتشارد ستيل ، محرر الجريدة الرسمية ، وأحد أعضاء حزب الأحرار . وقد أعلن في العدد الأول منها ، أن الصحيفة ستنقسم الى بابين ، أحدهما للأخبار والثاني للمقالات . وقد اضطلع ستيل بتحريرها منذ البداية ، إلاّ انه ابتداء من العدد الثامن عشر ، أخذ يتلقى معونة من صديقه وزميله في الدراسة والحزب ، جوزيف أديسون . وقد ظل يساعده في التحرير حتى احتجاب المجلة سنة ١٧١١ على كره من القراء وأسف شديد .

ولكن لم يخل الميدان من نشاطهما المقالي سوى شهرين ، إذ اصدرا مجلتهما الثانية « المراقب » The Spectator . . . وكانت تشبه الأولى في مظهرها الخارجي ، ولكنها كانت تصدر يوميا ، خالية من الأخبار اليومية العابرة ، وكانت محتوياتها لا تزيد على مقالة متوجة بعبارة لاتينية أو يونانية ، وبعض الاعلانات .

وفي هاتين المجلّتين ظهرت المقالة الحديثة ، مقالة القرن الثامن عشر ، التي اختلفت عن المقالة القديمة في أكثر من خاصة فقد كانت هذه تُنشر في المجلات لجمهور متباين الأذواق مختلف الاتجاهات ، ولذا كان كتّابها يحاولون دوما ان يضفوا عليها صفة الجماعية ، لكي تلائم أكثر الأذواق ، وكانت موضوعاتها تستمد من الأحداث اليومية ، ومن التطورات الاجتماعية التي كانت تطرأ على المجتمع آنا بعد آن .

. . . وهناك عامل آخر ساعد على تطور المقالة في هذا القرن ، وهو انتشار المقاهي التي كانت بمثابة نواد يلتقي فيها جمع وفير من أبناء الشعب ، فيتناقشون في مختلف شؤ ون الحياة . وقد عودتهم تلك المناقشات أن يستقلوا بتفكيرهم . . . وكانت مقالة المجلات . . . التعبير الصحيح عن هذا الاتجاه . . . وكان كتابها يؤ مون هذه المقاهي . . . ليتصيدوا النماذج الحية . . . ويعرضوها على القراء .

. . . وقد وجد كتاب هذه المقالات ، أن مقالة القرنين السادس عشر والسابع عشر ، بحدودها الضيقة الصلبة ، التي رسمها مونتيني ، ثم قفّى على آثاره بيكون

وكاولي ، لم تعد مطية ذلولا لهذه النزعة الإصلاحية القوية ، ولم تعد أداة صالحة لتربية الذوق وتقويم الأخلاق وخضد شوكة النزوات . ولذا حاولوا ان يحتفظوا بقالبها العام ، في حدود ضيقة ، وجدّوا في خلق نوع جديد منها، يحتمل أغراضهم المستحدثة ويصلح لقرائهم على اختلاف أذواقهم ومشاربهم » .

ومن هنا تعددت صورها « فظهرت الأنواع الآتية : المقالة الاجتماعية ، المقالة النقدية ، الصور الشخصية ، الاستشهاد بالحوادث الطارئة ، مقالات الرسائل ، المقالة القصصية » .

عندما « توقفت مجلة المراقب . . . عن الصدور . . . كانت المقالة قد استوت على ساقها ، ناضجة مكتملة . ومنذ ذلك الحين ، ولفترة دامت قرنا من الزمن ، والمقالة الانكليزية تدور في فلك ستيل واديسون .

وقد اشتهر من كتّابها بعدهما ، صمويل جونسون (١٧٠٩ ـ ١٧٨٤) واولفر غولدسمث (١٧٢٨ ـ ١٧٧٤) .

« وعرف القرن التاسع عشر نخبة من المقاليين الذين تنكروا لمقالة القرن الثامن عشر ، كما أرسيت قواعدها على أيدي ستيل واديسون ، وأحلوا محلها نوعاً جديداً من المقالة ، ظل متحكما بالتقليد الأدبي حتى اليوم . ومن أشهر هؤلاء الكتاب شارلس لام ولي هنت وهزلت ودي كونسي . وقد فارقت مقالة هؤلاء مقالة القرن السابق ، في عدة اعتبارات ، نذكر منها ما يأتي :

(١) اتساع نطاق الموضوعات . . .

(٢) ظهور شخصية الكاتب واضحة جلية ، دون التوقيع باسم مستعار ، أو التستر خلف شخصية مُختَرعة . . . وحتى في الحالات التي كان يضطر فيها الكاتب إلى اخفاء اسمه ، كانت شخصيته تبدو جلية من خلال كتابته . . . .

ولم يكن هم هؤلاء الكتاب المحدثين ان يسوقوا مقالاتهم للعظة والاصلاح ، شأن كتاب القرن الماضي ، بل كانت مقالتهم تعبيراً حراً طليقاً عن الذات ، يخلو من كل توجيه أو التزام . والحقيقة أن هذا العكوف على الذات ، والاهتمام بتجليتها في الأدب ، هو أبرز خاصة تميز بها أدب القرن التاسع عشر ، عصر الرومانطيقية .

(٣) ازدياد طولها . . . حتى ان بعض المقالات كانت تسوِّد ما يقرب من عشرين صفحة .

كان روبرت لويس ستيفنسون آخر كتّاب المقالة العظام في القرن التاسع عشر . الا ان هذا الفن الأدبي لم يفقد روعته وسحره عند الكتّاب المحدثين ، ولكنه انطبع بما تجلىّ في هذا القرن من ميل الى التخصص ، بعد اتساع نطاق العلوم والفنون ؛ وأخذت المقالة الذاتية تفقد روعتها تدريجاً نظراً لطغيان النزعة العلمية ، وأصبح هم الكتاب أن يقدموا لقرّائهم مادة طريفة ، تنم على تفكير عميق ، وطول تدبر وتمعن ، مجلوة بأسلوب أدبي متقن . ولذا غلب فيها طابع الدرس والتمحيص على طابع التعبير الذاتي الحر الطليق ، وصار الكتاب يتنافسون على التعمق في دراسة الموضوعات التي يعرضون لها ، والتعبير عنها بأسلوب أدبي رصين[٥٨] . . . .

ولكل أدب من الآداب العالمية ـ ولا سيما الغربية ـ تاريخ خاص للمقالة يبين نشأتها وازدهارها وتنوعها والمزايا الخاصة بالأدبية الإبداعية منها ، فهناك تاريخ المقالة الايطالية ، والألمانية ، والاسبانية ، والروسية والأمريكية . . . مما يمكن ان يطلب في مظانه ولا يتسع المجال للتحدث عنه هنا ولا يسمح العلم كذلك . . . وقد يكون في الوقفة عند مؤسس الفن ولدى الخطوط العريضة من تطوره في أدب من الآداب ما يكفي في مثل موقفنا هنا .

واذا كان المتفق عليه في نشأة المقالة هو تاريخ كتاب مونتيني في أواخر القرن السادس عشر فمن الباحثين من لا يكتفي بهذا وإنما يرجع الى هذا التاريخ ميلاد المصطلح فقط . . . وإلاّ فهو يستطيع ان يجد في آثار متقدمة كثيراً على هذا التاريخ ما يمكن ان يعد في المقالات قبل ان يكون المصطلح ، فيجد ذلك في « بعض أسفار العهد القديم ، وخاصة في أسفار « الحكمة » ، وهي « الأمثال » و « الجامعة » و « سفر يشوع بن سيراخ » وفي « الأدب الصيني القديم » وفي « آثار الإغريق والرومان الأدبية » ويذكر فيمن يذكر ، من الاغريق : افلاطون وأرسطو . . . ولكن أهم من يذكر في هذه الحضارة القديمة « . . . شخصيات ثلاثة في سماء الأدب اللاتيني ، وهم شيشرون . . . وسنيكا . . . واولوس جيلوس . . . . وقد قدم شيشرون لرواد المقالة الحديثة ، وخاصة في مقالتيه « الشيخوخة » و « الصداقة » مثلاً يحتذى من حيث الصورة والمضمون . ولكن سنيكا تفوق عليه في ذلك إذ كانت رسائله الى لوسيلوس ، كما قال بيكون ، نوعاً من المقالات » . . . وتستمر الأمثلة والنماذج على العصور[٥٩] . . . حتى كان ما كان من أمر مونتيني .

وإذا كان الأمر كذلك ، فيمكن أن يرى الباحث وجود « المقالة » روحاً ـ او شكلا ـ في آداب الشرق القديمة كالمصرية والعراقية . . . والهندية ؛ وإذا عدت « الأسفار » مقالات ، فلا يصعب على من يريد التوسع أن يرى في « السور » ـ كلا أو بعضاً ـ ضروباً من المقالات ، وبقصد من الثقة بالمقالة والنظر الى انها ذات شأن عال .

وتسأل عن « المقالة » في الأدب العربي ، والسؤال وجيه ، وانك إذا بحثت عنها قبل المصطلح وجدت من آثارها ما وجده الباحث الغربي ، وقد درست هذه الآثار ـ بوجه أو آخر ـ في كتب تاريخ الأدب العربي مستقلة وغير مستقلة ، مجملة ومفصلة . وقد ألم الدكتور محمد يوسف نجم بها على وجه الخصوص وهو يؤلف « فن المقالة » فكان مما وصل اليه قوله : « ظهرت بذور المقالة في أدبنا منذ القرن الثاني للهجرة . وتمثلت في أحسن صورها في الرسائل ، وخاصة الإخوانية والعلمية . . . . واذا تصفحنا كتب الأدب ومصادر التاريخ وجدنا أمثلة كثيرة . . فصفة الإمام العادل للحسن البصري مثل جيد على المقالة الأخلاقية . . ورسالة عبد الحميد الى الكتّاب . . . قريبة الشبه بالمقالة النقدية الحديثة . . . وكذلك رسالته الى ولي العهد . . . ورسالتاه عن الشطرنج والصيد . . . . ورسالة الصحابة لابن المقفع . . . ورسائل الجاحظ وفصول كتبه . . . وحسبنا مثلا على مقالاته التصويرية ، كتاب البخلاء . . . وفي القرن الرابع تخطو الرسائل المقالية خطوة ذميمة نحو التكلف والرهق . . . . ولا نجد كاتباً يعادل أبا حيان التوحيدي . . . فرسائله . . . . شديدة الشبه بالمقالات الموضوعية الحديثة . وفي فصول مقابساته مشابه من المقالات التأملية والفلسفية ، وفي « الإمتاع والمؤانسة » صور شخصية بارعة . . . »[٦٠] .

وعني الدكتور محمد عوض محمد عناية خاصة بفن المقالة الأدبية ـ وهو من كتابها ـ فعد ـ وهو يبحث عن المقالة العربية في العصور المتقدمة ـ من القطع التي لم تكن تدعى مقالات . . . : « الخُطب . . . المقامات . . . الأحاديث والفصول . . . وخير مثال نسوقه لهذا الطراز من التأليف الأدبي ، كتاب الإمتاع والمؤانسة . . . [و] كتاب الفصول والغايات لأبي العلاء المعري ؛ يستحق أن ننظر فيه ، ونحن ندرس فن المقالة . . . على الرغم من أنه يشتمل على « فصول » فان كلمة فصل اصطلاح استخدم في معانٍ كثيرة ، ومن الجائز أن يستخدم في معنى مقالة . . . .

ولا شك أن الرسائل . . . هي أقرب شيء الى المقالة الأدبية . . . والجاحظ هو عند

كثير من الناقدين الإمام الأكبر في كتابة الرسائل . . . »[٦١] .

وشغلت هذه الناحية العقاد ، ولعله كان ينظر الى الأصل العربي للمقالة إذ سمى كتابا له ضم مجموعة من مقالاته بالفصول واستعمل اللفظة في كتابه عن « فرنسيس بيكون » ثم تحدث عنها في مفتتح كتابه « يسألونك » فقال :

« أدب المقالة قديم في اللغة العربية بعد قيام الدولة الاسلامية ، نشأ مع أدب « الفصول » ثم امتزج بالقصة فاقترن « بالمقامة » وهي على أوجز تعريف مقالة قصصية يلاحظ فيها تجويد الإنشاء .

لكن « الفصل » في الحقيقة هو أصل المقالة الأول في الآداب العربية ، وربما كانت الكتب العربية عند أول نشأتها فصولا مجموعة على شيء من الصلة في موضوعها أو بغير صلة بينها على الإطلاق . فاذا فتحت الكثير منها قرأت فصلا في « الاخلاق » الى جانب فصل في أخبار الشجعان والبلغاء الى جانب فصل في الدهاء والدهاة الى أشباه ذلك من الموضوعات التي هي أقرب الموضوعات الى « المقالة » بوضعها الحديث .

وقد كتب اليونان والرومان الرسائل . . .

لكن « الفصل » كما عرفه العرب هو أقدم رائد للمقالة في الآداب العالمية ، لأنه ظهر قبل ظهور مقالات «مونتاني » . . . »[٦٢].

وكلام الأدباء الدارسين الثلاثة على « المقالة » العربية القديمة قبل المصطلح وقبل ان توجد اللفظة صحيح مقبول في عمومه على أن يكون المفهوم منه الحالة البدائية للمقالة والنماذج التي تمت الى المقالة بصلة ؛ وعلى الاّ نبالغ في الحكم والتشبث بها الى آخر حدوده إنما هي ـ مرة أخرى ـ مسألة بداية وقرابة ، وربما كان الدكتور عوض اكثر الدارسين حماسة ، وذهبت به الحماسة الى عد الخطابة مقالة ، وهذا غير صحيح لأن الخطابة نوع قائم بذاته وانه موجود لدى العرب وغير العرب .

وقد تكون رسائل الجاحظ خير ما يمثل القرابة من المقالة ، إذا أردنا الاجتزاء بالأهم ، على ان ابن المقفع أسبق منه وأقدم محاولة ومناسب أن ننظر الى فقره وفصوله في كتابي « الأدب » على أنها من أوليات المقالة ، أما رسالة الصحابة فقد ذكرها كثيرون .

إن هذه البدايات ـ كثرت أم قلت ـ لم تكن أكثر من بدايات ، ولم ينبثق عنها ما هو

أقرب الى النوع الأدبي وقد كان الزمن في غير صالحها وانك لا تكاد تجد شيئا مهما منها بعد القرن الرابع الهجري ؛ فكانت جنينا لم يتهيأ له النمو .

وتقول إن كلمة « مقالة » عربية ، وكلامك صحيح بل إن الكلمة مما استعمله العرب مفردة ومجموعة ، ولكن الاستعمال كان بدلالة خاصة لا تدخل فيما نحن فيه لأنها تعني فيه الرأي والمذهب والعقيدة أو الفصل والجزء من الكتاب يقسم ويبوب ـ ولك ان تنظر في « فهرست » ابن النديم لتقف على الاستعمال وعلى دلالاته .

اما « المقالة » بالاستعمال الحديث و بالمدلول الحديث فهي ـ وقد ألمحنا إلى ذلك ـ ترجمة للكلمة الأجنبية التي رأيناها عند مونتيني و بيكون وألمنا بصفحات من تطورها وتنوعها . . . انها ترجمة لـ Essay الانكليزية او المفردة التي وردت عند مونتيني او Essay الفرنسية . . .

وربما رجعت الترجمة إلى أواخر القرن التاسع عشر بعد أن كثر اتصالنا الثقافي بالغرب ونشأت لدينا صحافة ومجلات كان ـ فيما كان ـ المقتطف ، وقد تكون لبنان موطن الترجمة لما كان لها من شأن في تاريخ الصحافة والترجمة والاحتكاك بالفكر الغربي .

وكان المنتظر ان تكون الترجمة كلمة « تجربة » أو ما أشبه مما يعكسه كتاب مونتيني . . . . ولكنها لم تكن وإلا فالمقالة أي شيء يقال وكأن المترجم وقد نظر الى المصطلح الغربي في استعمالاته الأخيرة فأداره ضمن دائرة القول . . . وكانت النفوس مستعدة لقبول أية كلمة لا يلبث الاستعمال ان يشحنها بالدلالة الاصطلاحية ، وكانت هذه الكلمة هي « المقالة » فسارت . وإلا فلم يكن في المصطلح الغربي في عهد تكوينه ما يتصل بحروف القول من اللغة الفرنسية ، اما الانكليزية فلا تجد فيها هذا الاتصال إلاّ بعد تحمل كأن تفك كلمة Essay الى مقطعين هما : Es ولا شغل لنا به و Say ومعناها يقول قولا . أترى هذا التحمل كان حاضراً في ذهن المترجم الأول ؟ ! أم ان المترجم نظر الى كلام منثور يشغل حيزاً محدوداً من جريدة أو مجلة فأراد ان يعرفه بشيء فاختار أبسط الأشياء : قول . . . مقالة .

وعلى أي حال فإن المقالة استعمال حديث أطلقه العرب المحدثون بعد أن رأوه عند الغرب أو بعد أن أخذوه عنه مرتبطاً تمام الارتباط بالصحافة ولم يكن الجانب الإبداعي شرطاً فيه أو في تمييز أنواعه .

عرف العرب المحدثون ـ اذن ـ المقالة في أواخر القرن التاسع عشر ـ على ما يبدو ـ وقد أخذوها ـ فيما أخذوا ـ عن الغرب ، فهي في دلالتها الحديثة غربية لا صلة لها مباشرة بالاستعمالات القديمة . . . وراحوا يزاولونها أخلاقية واجتماعية وسياسية وتاريخية . . . وأدبية ،فيكتبون ـ او يقولون ـ شيئا محدود الموضوع في عدد قليل من الصفحات لا على وجه التقعر في البحث وانما بقصد الإفهام والتيسير لأكبر عدد ممكن من القراء . . . ولا يشترط في مزاولها أن يكون أديباً بالمعنى الذي يكون عليه الشاعر وما يقتضي من الموهبة والإبداع . . . وإذا قيل عن كاتب تلك المقالات إنه أديب فانما يقال ذلك بالمعنى العام أي انه يعرف النحو والتاريخ ويقدر ان يمسك بالقلم ويؤدي المعاني التي يريد اليها ، والمتميز المتميز منهم ـ في هذه المرحلة ـ من يستطيع أن يتخلص في نثره هذا من السجع والجناس والطباق . . . ويقدم كلامه ليؤدي فكرة او مادة الى القارىء (٦٣) .

ثم تطورت الحال ، فتقدم الى الكتابة قوم فنانون ، وامتدت الى الصحافة نفحات الفن . . وازداد هذا التيار وارتاح اليه القراء ورؤساء التحرير ، فزاد الطلب عليه وزادت النماذج منه . . لقد تقدم من يعالج الموضوع الاجتماعي أو السياسي . . بفن ، ويدخل كثيراً من مشاعره الخاصة وتجاربه الخاصة . . بفن . وربما تحدث عن تجاربه وحدها كما يتحدث الشاعر الوجداني ، ولم لا ؟ ألم يكن له شعور ؟ ألم تكن له تجارب ؛ ألم يكن صاحب قلم وموهبة ؟ وهل الوجدان وقف على الشعر ؟ وكان في هؤلاء الكاتبين شعراء زاولوا الشعر وعرفوا به وجعلوه مطمحهم ولكن الحال أثبتت لهم أنهم في مقالاتهم أشعر منهم في قصائدهم . .

وهكذا شرع تيار خاص يتوطد بين هذا العدد الضخم من المقالات وهذه الميادين المتعددة التي تصول فيها . . وانبثق عن هذا التيار لون من المقالة مبدع ، هو الذي نسميه المقالة الأدبية . . ويميز كلا من أصحابه باسلوب خاص .

والملاحظ أن غالب البارعين في هذا الميدان يتكون ممن عرف لغة أجنبية (فرنسية أو انگليزية) أو ممن كان قريبا من هؤلاء ومن عهدهم . على أن التمكن من اللغة العربية والأصيل من نماذج شعرها ونثرها كان شرطاً آخر للنجاح :

وازدهرت المقالة الحديثة في مصر ولبنان (ووحدت الصحافة بين تجارب القطرين) في النصف الأول من القرن العشرين ، وأبدعت نماذج عالية ثبتتها نوعاً أدبياً متميزاً جديراً بالدرس والاهتمام ، وقد فرض نفسه على تاريخ الأدب الحديث فكان مادة مهمة من كل

كتاب عام يؤلف فيه، فضلاً عن عناية خاصة بالنوع أو بعلم من أعلامه وفي مادة الصحافة .

وليس لنا هنا أكثر من تعداد الأسماء التي اسهمت في قيام المقالة الأدبية وقدمت لها أمثلة رفعت من شأنها ، ومن هؤلاء : أديب إسحاق ، فرح انطون ، أمين الريحاني ، جبران خليل جبران ، ميخائيل نعيمة . . . الآنسة مي . . .

ومنهم : المنفلوطي(٦٤) ، الرافعي(٦٥) ، طه حسين ، الزيات ، المازني ، العقاد ، أحمد أمين ، عبد العزيز البشري . . . محمد عوض محمد ، زكي نجيب محمود . . . (٦٦) .

ويختلف حظ هؤلاء من الإبداع وتتميز مقالاتهم بمقدار أصالتهم وتميز شخصياتهم ومنهم من كان أقرب الى الشعر الوجداني إن لم يكن شاعراً مثل جبران ، ومنهم من بدا هازلاً دون أن يكون هازلاً مثل المازني ، ومنهم من كان ساخراً لاذعاً مثل البشري. . . وعرف طه حسين بجمال الإيقاع والصور والموازنة بين نسب العاطفة والفكر، والزيات يتخير اللفظ والمزاوجة على وجه يشعرك فيه بفنه ويدلك على صناعته . . . ومنهم من كان اقرب الى العلم وشيء من الجفاف كأحمد أمين والعقاد . . .

ومن كتَّاب المقالة من غلب عليه الفكر حتى سد عليه منافذ التفنن وقلل شأنه في المقالة الأدبية ـ على كثرة ما كتب ـ مثل سلامة موسى . . . ويأتي على العكس منه عالم متخصص بالعلم الصرف يقدم مادة في طراوة الأدب المبدع ألا وهو أحمد زكي (بك) .

ناهيك عن المقالات الأخرى في كل ميدان من ميادين الحياة وفي كل موضوع لا تستغني الجرائد والمجلات عنه ، فهي سياسية أو اجتماعية أو فلسفية أو علمية . . . أو في النقد الأدبي . . . وهي مقالات دون شك ، ترفع من شأن كلمة « المقالة » عند الناس وتشعرهم بأهميتها وديمومتها ، ولكنها ليست المقالة المبدعة التي هي صميم اهتمامنا في هذا الباب .

وشغل المدلول الصحيح « للمقالة » بال عدد من الكتاب فقالوا فيه شيئا ذا بال مستمداً من تجاربهم وثقافتهم ، ولا شك في أن للمفهوم الصحيح أثره في توجيه قلم الأديب ؛ ولكل أديب متميز مفهومه ، ومن هؤلاء من يعي هذا المفهوم ويتحدث عنه ومنهم من لم يتحدث ولكن الدارس يمكن ان يستنبطه لدى النظر في آثاره. وقد ثبت من هذا المفهوم لدى الكاتب أو القارىء ان كبار كتاب المقالة العربية ـ ومثلهم كبار كتاب

المقالة الغربية ـ يختصون لمدة « طويلة » بجريدة أو مجلة معينة ، وأحيانا بيوم معين أو مكان معين يلتقون فيه هم وقراؤهم وتتوطد الألفة على مر الزمن ، وقد كانت مجلة « الرسالة » مثلا، ملتقى قراء العربية بالزيات وطه حسين والرافعي والمازني . . . وغيرهم وغيرهم . . . وأكثر ما ثبت مفهوم جبران كتبه ، وكذلك الشأن مع مي . . .

وكان المنفلوطي يلتقي بقرائه فيطلع عليهم طلوع الشعراء ليقدم لهم ما مر بقلبه وخاطره من تجارب خاصة أو عامة في المجتمع أو في الطبيعة ولكنه كان كثير الرقة وكثير الحزن . . . ثم ألف بين مجموعة من هذه المقالات في كتاب عمل له مقدمة وأصدره باسم « النظرات » ، وقد دل في المقدمة على فهم خاص للمقالة ؛ فقال في هذه المقدمة : « يسألني كثير من الناس كما يسألون غيري من الكتاب : كيف أكتب رسائلي ، كأنما يريدون أن يعرفوا الطرق التي اسلكها اليها فيسلكوها معي ، وخيرلهم الاّ يفعلوا ، فاني لا أحب لهم ولا لأحد من الشاذين في الأدب أن يكونوا مقيَّدين في الكتابة بطريقتي أو بطريقة أحد من الكتاب غيري ، وليعلموا ـ ان كانوا يعتقدون لي شيئا من الفضل في هذا الأمر ـ اني ما استطعت أن اكتب لهم تلك الرسائل بهذا الاسلوب . . . الا لأني استطعت أن انفلت من قيود التمثل والاحتذاء . . .

. . . وكان أشعر الشعراء عندي وأكتب الكتاب . . . . أوصفهم لحالات نفسه أو أثر مشاهد الكون فيها ، وأقدرهم على تمثيل ذلك وتصويره للناس تصويراً صحيحاً كأنما هو يعرضه على أنظارهم عرضاً ، أو يضعه بين أيديهم وضعاً . . .

. . . ولا أدري ما الذي كان يعجبني في مطالعاتي من شعر الهموم والأحزان ، ومواقف البؤس والشقاء . . . وكان لذلك الأدب . . . أثر باق عندي حتى اليوم . . . فذلك ما تراه في رسائل النظرات منتشراً ههنا وههنا ، وقد شعر به قلبي ففاض به قلبي من حيث لا اكذب الناس عن نفسي ، ولا اكذب نفسي عنها .

وعندي ان الكاتب المسخر الذي لا شأن له إلاّ ان يكتب ما يفضي به الناس اليه صانع غير كاتب ، ومترجم غير قائل . . .

. . . ولقد قرأت ما شئت . . فرأيت ان الأحاديث ثلاثة : حديث اللسان ، وحديث العقل ، وحديث القلب . فأما حديث اللسان فهو في تلك العبارات المنمقة والجمل المزخرفة . . . وأما حديث العقل فهو في تلك المعاني التي ينحتها النحاتون

نحتاً ، ويقتطعونها منها اقتطاعاً . . . وأما حديث القلب فهو ذلك المنثور أو المنظوم الذي تسمعه فتشعر أن صاحبه قد جلس الى جانبك ليتحدث اليك كما يتحدث الجليس الى جليسه ، او ليصور لك ما لا تعرف من مشاهد الكون ، او سرائر القلوب ، او ليفضي اليك بغرض من أغراض نفسه ، او لينفس عنك كربة من كرب نفسك ، او ليوافي رغبتك في الإفصاح عن معنى من المعاني الدقيقة التي تختلج في صدرك ، ثم يتكاءدك الإفصاح عنها من حيث لا يكون للصناعة اللفظية ، ولا للفلسفة الذهنية دخل في هذا او ذاك ، حتى ترى حجاب اللفظ قد رق بين يديك دون المعنى حتى يغني كما تغني الكأس الصافية دون ما تشتمل عليه من الخمر ، فإذا الخمر قائمة بغير إناء ، أو كما تغني صفحة المرآة الصقيلة بين يدي الناظر فيها ، فلا يرى إلاّ صورته ماثلة بين يديه ، ولا لوح هناك ولا زجاج ، وهو أرقى الأحاديث الثلاثة . . .

ولقد كان أكبر ما أعانني على أمري في كتابة تلك الكلمات أشياء أربعة انا ذاكرها ، لعل المتأدب يجد في شيء منها ما ينتفع به في أدبه .

اولها ـ اني . . . كنت أحدث الناس بقلمي كما احدثهم بلساني ، فإذا جلست الى منضدتي خيل اليّ ان بين يدي رجلاً من عامة الناس مقبلاً عليّ بوجهه . . لا أقيد نفسي بوضع مقدمة الموضوع في أوله ولا سرد البراهين على الصورة المنطقية المعروفة ولا التزم استعمال الكلمات الفنية التزاما مطرداً إبقاءً على نشاطه وإجمامه ، وإشفاقا عليه أن يمل ويسأم ، فينصرف عن سماع الحديث او يسمعه فلا ينتفع به .

ثانيها ـ اني ما كنت أحمل نفسي على الكتابة حملا ، ولا أجلس الى منضدتي مطرقاً مفكراً : ماذا أكتب اليوم . . . بل كنت أرى فأفكر فأكتب فأنشر . . .

ثالثها ـ اني ما كنت أكتب حقيقة غير مشوبة بخيال ، ولا خيال غير مرتكز على حقيقة . . . .

ورابعها ـ أني ما كنت أكتب للناس لأعجبهم ، بل لأنفعهم ، ولا لأسمع منهم : أنت أحسنت، بل لأجد في نفوسهم أثراً مما كتبت ، وللناس كما قلت في بعض رسائلي ؛ خاصة وعامة ، اما خاصتهم فلا شأن لي معهم ، ولا علاقة لي بهم ، ولا دخل لكلمة من كلماتي في شأن من شؤونهم فلا أفرح برضاهم ولا أجزع لسخطهم ، . . . »(٦٧) .

وكان من ذلك ما كتبه زكي نجيب محمود في صدر كتابه الذي أصدره سنة ١٩٤٧

باسم « جنة العبيط »[٦٨] وجعل لكلامه عنوان « أدب المقالة » ، وبدا أنه شديد الضيق بمفهوم الكتاب بمصر عن « المقالة » فهم يستسهلونها حينا ولا يفرقونها عن البحث المستقصي حينا ، وقد دل في كلامه على معرفة بالمقالة الانكليزية في أصولها وتاريخها ، وعلى متابعة خاصة لما يكتب هو وغيره من مقالات . قال :

« . . . النقاد من أدباء ا لانجليز . . . يقولون إن المقالة يجب أن تصدر عن قلق يحسه الأديب مما يحيط به من صور الحياة وأوضاع المجتمع ، على شرط أن يجيء السخط في نغمة هادئة خفيفة ، هي أقرب الى الأنين الخافت منها الى العويل الصارخ ، او قل يجب أن يكون سخطاً مما يعبر عنه الساخط بهزة في كتفيه ومط في شفتيه ، مصطبغاً بفكاهة لطيفة ، لا أن يكون سخطا مما يدفع الساخط الى تحطيم الأثاث وتمزيق الثياب . . .

شرط المقالة الأدبية أن يكون الأديب ناقماً ، وأن تكون النقمة خفيفة يشيع فيها لون باهت من التفكه الجميل . . . وإن شئت فاقرأ لرب المقالة الانجليزية « أدِسُنْ » ما كتب ، فلن تجده إلاّ مازجاً سخطه بفكاهته ؛ فكان ذلك أفعل أدوات الإصلاح .

نريد من كاتبَ المقالة الأدبية أن يكون لقارئه محدِّثاًلا معلماًبحيث يجد القارىء نفسه إلى جانب صديق يسامره لا أمام معلم يعنفه ، نريد من كاتب المقالة الأدبية أن يكون لقارئه زميلا مخلصاً يحدثه عن تجاربه ووجهة نظره ، لا أن يقف منه موقف الواعظ فوق منبره يميل صلفا وتيها بورعه وتقواه ، أو موقف المؤدب الذي يصطنع الوقار حين يصب في أذن سامعه الحكمة صبّاً ثقيلاً ، نريد للقارىء أن يشعر وهو يقرأ المقالة الأدبية أنه ضيف قد استقبله الكاتب في حديقته ليمتعه بحلو الحديث ، لا أن يحس كأنما الكاتب قد دفعه دفعاً عنيفاً الى مكتبته ليقرأ له فصلا من كتاب !

لهذا كله يشترط الناقد الانجليزي في المقالة الأدبية شرطاً لا أحسب شيوخ الأدب عندنا يقرونه عليه ، يشترط أن تكون المقالة على غير نسق من المنطق ، أن يتكون الى قطعة مشعثة من الأحراش الحوشية «أقرب » منها الى الحديقة المنسقة المنظمة،ويعرِّف « جونسون » ـ ومكانته من الأدب الانجليزي في الذروة العليا ـ يعرّف المقالة فيقول : إنها نزوة عقلية لا ينبغي أن يكون لها ضابط من نظام ، هي قطعة لا تجري على نسق معلوم ولم يتم هضمها في نفس كاتبها ، وليس الإنشاء المنظم من المقالة في شيء .

أين هذا من المقالة الأدبية في مصر ؟ لقد سمعت أديباً كبيراً يسأل أديباً كبيراً مرة

فيقول : هل قرأت مقالي في هلال هذا الشهر ؟ فأجابه : أن نعم ، فسأله : وماذا ترى فيه ؟ هل تراني أهملت نقطة من نقط الموضوع ؟ فأجابه قائلا : العفو ، وهل مثلك من يهمل في مقالة يكتبها شاردة او واردة ؟

هذه هي المقالة عند قادة الأدب : أن تكون موضوعاً إنشائياً مدرسيا كل فضله أنه جميل اللفظ واسع النظر ، فالفرق بين مقالة الأديب وموضوع التلميذ فرق في الكم لا في الكيف . . .

كلا ، ليس للمقالة الأدبية ، ولا ينبغي أن يكون لها ، نقطٌ ولا تبويب ولا تنظيم . . .

كاتب المقالة الأدبية على أصح صورها ، هو الذي تكفيه ظاهرة ضئيلة مما يعج به العالم من حوله ، فيأخذها نقطة ابتداء ثم يسلم نفسه الى أحلام يأخذ بعضها برقاب بعض دون أن يكون له أثر قوي في استدعائها عن عمد وتدبير ، حتى إذا ما تكاملت من هذه الخواطر المتقاطرة صورة ، عمد الكاتب إلى إثباتها في رزانة لا تظهر فيها حدة العاطفة ، وفي رفق بالقارىء حتى لا ينفر منه نفور الجواد الجموح . . .

وما دمنا نشترط في المقالة الأدبية أن تكون الى الحديث والسمر أقرب منها الى التعليم والتلقين ، وجب أن يكون أسلوبها عذباً سلساً دفاقا . أما إن أخذت تشذب أطراف اللفظ هنا وتزخرف تركيب العبارة هناك ، كان ذلك متنافراً مع طبيعة السمر المحبب الى النفوس ؛ هذا من حيث الشكل . وأما من حيث الموضوع فلا يجوز عند الناقد الأدبي أن تبحث المقالة في موضوع مجرد . كأن تبحث مثلا فضل النظام الديمقراطي أو معنى الجمال أو قاعدة في علم النفس والتربية ؛ لأن ذلك يبعدها عن روح المقالة بمعناها الصحيح ، اذ لا بد ـ كما ذكرنا ـ أن تعبر قبل كل شيء عن تجربة معينة مست نفس الأديب فأراد أن ينقل الأثر الى نفوس قرائه . . .

ان الذي أريد أن أؤكده مرة أخرى هو أن المقالة الأدبية لا بد أن تكون نقداً ساحراً لصورة من صور الحياة او الأدب . . . أما أن يكون الفصل المكتوب بحثاً رصيناً متسقاً فسمِّه ما شئت ، فقد يكون علماً ، وقد يكون فصلاً في النقد الأدبي ، وقد يكون تاريخاً او وصفاً جغرافياً كتبه قلم قدير، ولكنه ليس مقالة أدبية ، كما أنه ليس بقصيدة ولا قصة . . . » .

آراء الكاتب صائبة وهي متغلغلة في نفسه يزجيها بعد تجربة وتأمل طويل ، ولا أدل على تمكنها من نفسه من انه عاد الى الموضوع نفسه بعد تسعة وعشرين عاماً ليقدم كتاباً جديداً له ـ هو مجموع مقالات أيضاً ، اسمه : قصاصات الزجاج ـ فما زاد بإيجازه الجديد على ما قاله في التفصيل القديم ، وهو يلح على جانب السخط والسخرية [٦٩] وللإلحاح مسوغاته فيما يرى المرء في الحياة ويلاحظ في المقالات ولكن أليست الحياة أوسع من السخط ؟ الم يكن فيها عوامل للرضا والإعجاب والفرح ؟ أجل ، إنما المهم في المقالة ألاّ تكون صراخاً وانما تكون همساً وذوقاً في الهمس :

وشغل العقاد بمدلول المقالة غير قليل ، واذا كان المنفلوطي وزكي نجيب محمود قد تحدثا عنها حديث كتّاب ـ شعراء فبلغا من حقيقتها مبلغاً عظيماً ينسجم وطبيعة مزاولتهما الفنية ؛ فإن العقاد لم يبعد عنهما في انطلاقه من نفسه ولكن نفسه تختلف عن نفسيهما فهو رجل فكر وعلم وثقافة وهمه أن يوصل المادة الى قراءه ليعلمهم فهو معلم وكثيراً ما كان معلما شديداً يفرض على « تلامذته » كبرياءه . ومن هنا خرج الكثير الكثير من مقالاته عن ميدان الأدب المبدع الى ميدان التعليم والفكر والعلم والثقافة والبحث .

وقد لاحظنا أنه تشبث بكلمة « الفصول » أصلاً للمقالة العربية،، وقد سمى أحد كتبه المبكرة بالفصول . وأقل ما يقال في الفصل إنه جزء من كتاب وليس المقالة الأدبية كذلك .

ثم إنه ـ أي العقاد ـ إذ يتحدث عن « فرنسيس بيكون » يكبره على أنه عالم ، ويمدح أسلوبه « بالجودة والنظافة وجمال الهندام » « وإذا كان بيكون قد ابتعد بالمقالة عن نمط الحديث والفكاهة فانه قد علا بها صعداً ولم يهبط بها الى قرار دون ذلك القرار . . . هو . . . شاعر . . . حين يكون الشعر لمعانا في الخاطر وجمالاً في التشبيه وانتظاماً في النسق ويقظة في البديهة . . . »[٧٠] .

ولم يكن العقاد جاهلاً الفرق بين مقالة ومقالة : « فمونتيني فياض مسترسل كثير الأغراض متعدد الملامح الشخصية . . . ولكن بيكون . . . كان أقرب الى الاحتجاز والتركيز و (دسومة) المادة الفكرية واجتناب الألوان الشخصية والملامح الخاصة التي تنم عليه وعلى الجانب الإنساني فيه » . . . « ولم ينس قط أنه « معلم وقور » وأنه سائس مسؤ ول وأنه فقيه مطالب بالسمت والرصانة . . . »[٧١] .

إن العقاد يعرف جيداً الفرق بين مقالة ومقالة ، وقد اتضح ذلك في حديثه . عن

بيكون ولكن المرء يشعر أنه كان يحب بيكون ويكبره وقد يدافع عنه ، ويشعر أكثر من ذلك ، بأن العقاد يجد في نفسه قرابة من بيكون ، ويجد في مقالاته قرابة من مقالات بيكون .

ولم يصبر العقاد طويلاً عن الإعلان عن مفهومه للمقالة الذي يخالف مفهوم العالم الأدبي ونقاده ولكنه يتفق تمام الاتفاق ومقالاته وتكوينه الذهني والنفسي ، كان ذلك وهو يقدم لكتابه « يسألونك » فيكتب في صدره كلمة يطابق عنوانها عنوان كلمة زكي نجيب محمود : « أدب المقالة » ويخالف فحواها تمام المخالفة (٧٢) . قال :

« . . . « الفصل » في الحقيقة هو أصل المقالة الأول في الآداب العربية . . . . » .

والذي نراه نحن في « المقالة » أنها ينبغي أن تكون « مشروع كتاب في موضوعها لمن يتسع وقته للإجمال ولا يتسع للتفصيل ، فكل مقالة في موضوع فهي كتاب صغير يشتمل على النواة التي تنبت منها الشجرة لمن شاء الانتظار . . . »

ولا شك في ان العقاد مقالي معدود من مقاليي العرب ، وأن ما كتبه في « الفصول » و « المطالعات » و « المراجعات » و « ساعات بين الكتب » مقالات ، ولكنها ليست المقالات الأدبية التي تدخل في الأدب الإنشائي المبدع وتكون « النوع » وانما هي خلاصات بحوث او « نواة » بحوث ، انها مقالات علمية تعليمية وليست فنية .

وأكثر المتحدثين العرب عن « المقالة » شمولاً مع إيجاز هو أحمد أمين في مقالة علمية تعليمية له بعنوان « كتابة المقالات » استهلها هكذا : « هناك أنواع من المقالات يصح أن نسميها مقالات علمية بِالمعنى الواسع ، فتشمل المقالات الاجتماعية كما تشمل بحث مسألة أدبية بحثاً علمياً . . .

وهناك نوع من المقالات هي المقالات الأدبية بالمعنى الخاص ، وأعني بها الأدبية أدبا إنشائياً صرفاً لا أدب بحث ودرس . . . [وهي] تتطلب ـ فوق حسن الاستعداد ـ المزاج الملائم . . . ذلك لأن هذه المقالة الأدبية لا بد أن تنبع من عاطفة فياضة وشعور قوي . فإذا لم يتوافر هذا عند الكاتب خرجت المقالة فاترة باردة لا يشعر فيها القارىء بروح ، ولا يحس فيها حرارة وقوة . . . » (٧٣) .

ولا شك في ان العرب المحدثين ـ نقولها مرة أخرى ـ بلغوا شأوا بعيداً في كتابة المقالة بأنواعها العلمية والأدبية ، وأبدعوا في الأدبية ما هو جدير بالإعجاب والتأمل والدرس ،

وكان لكثير منهم ـ اسلوبه الخاص ، كما كان للشعراء والقصاصين وغيرهم من الفنانين .
ولا شك في ان المبدعين منهم استوعبوا فن النوع ، وقد رأينا في أحاديثهم ما يدل على ذلك ، وما يدل ـ كذلك ـ على تأملهم في مقومات النوع ، وقد كان النصف الأول من القرن العشرين ـ او الربع الثاني منه على وجه الخصوص ـ قمة ما وصلوا اليه ، وإذا ذكرنا تفوق مصر ولبنان ذكرنا صلة الكاتب باللغة الأجنبية عارفاً بها كما هو الغالب أو غير عارف كما هو شأن الرافعي والمنفلوطي . . . وقد تبين هذه الصلة سبباً من أسباب تأخر المقالة عموماً ، والمقالة المبدعة خصوصاً في الأقطار العربية الأخرى (ومنها العراق) ، على أنه لا بد من البحث عن عوامل أخرى منها نهضة الصحافة عموماً ونهضة المجلات الأدبية خصوصاً ؛ ومنها قناعة الكتاب بضرورة القصد الفني والتأثير عن طريقه لدى الكتابة منافسين بذلك الشعر والشعراء ومقتربين مما قرأوا من المقالة الغربية أو قرأوا عنها ؛ ومنها ظرف سياسي واجتماعي يمنح الكاتب وقتاً للتأمل والتفنن ، والقارىء وقتاً للقراءة والاستمتاع في متابعة نَفَس الكاتب إذ يطيل ـ شيئا ـ لدى مخاطبته وتقديم مادته الشعورية إليه ؛ ومنها . . . ومنها ما لا بد من ذكره الا وهو تهيؤ الموهبة الخلاقة لدى البارعين من المقاليين فلا نقاش في موهبة طه حسين والزيات والمازني والبشري . . . وجبران . . . انها موهبة شعراء كتبوا النثر فكانوا فيه أحسن منهم شعراء ، انها باختصار موهبة فنانين ، وكأنهم أعدوا لنوع بعينه هو فن المقالة . . . وإلاّ فقد زاولها آخرون وآخرون ضمن الظروف نفسها فبلغوا الدرجة التي يكونون فيها مقاليين بالمعنى العام وما بلغوا الدرجة التي تميزهم مبدعين ، ومن اشهر الأمثلة في ذلك سلامة موسى . . . والكثير مما كتبه العقاد . . . وبقي أحمد أمين في جملة ما كتب بين بين تغلب عليه الموضوعية والعرض الهادىء وقلما ارتفع عن المتوسط في الشاعرية .

لقد نهضت المقالة . . . ولذلك أسباب رأينا بعضها . . . وكان فيها أعلام ـ ذكرنا أهمهم . . . وتقدم خلال ذلك جيل أصغر سنا يزاولها بقصد فني في عرض التجربة الذاتية او المنبه الاجتماعي في المجلات التي رعت النوع الأدبي وقدّمت أعلى نماذجه ، وفي مقدمة تلك المجلات « الرسالة » ثم « الثقافة » . . . وفي مقدمة هذا الجيل : علي الطنطاوي ، وعبد المنعم خلاف ، ومحمود الخفيف وسيد قطب . . . وشكري فيصل وصلاح الدين المنجد . . . ولكنهم لم يسيروا في الشوط حتى منتهاه ، فقد قطعوا الطريق على أنفسهم وتركوا المقالة المبدعة الى اهتمامات أخرى من بحث وفقه وتفسير وتحقيق . . .
وكانت أقطار عربية أخرى ، منها العراق ، بدأت تحس بأهمية المقالة وتدرك ان لها جانباً

فنياً . . . ولكنها لم تقدم نماذج تذكر ويستشهد بها ووقفت من المقالة عند الأداء المباشر لموضوع سياسي أو اجتماعي أو أدبي . . . ؛ وقفت عند شكلها ، وما آلت اليه في ميادين المعرفة والتعليم ولم تتقدم في الجانب المبدع ، الذاتي ، الذي يمنح الكاتب أصالة أدبية ويميزه بأسلوبه . وأعرف ان عدداً من ادباء السعودية ولا سيما الحجازيون قصدوا الى أن يكونوا (كالمصريين) مبدعين ، ولكنهم لم يحققوا أمراً مهما .

فلماذا ؟ لماذا قصر البارعون الذين حققوا المقالة الفنية عن أن يبلغوا مداهم الذي بلغوه ، ونكص الجيل الذي جاء بعدهم واقتدى بهم ؟ ولماذا لم يتقدم جيل جديد فيسجل للمقالة المبدعة وجوداً معترفا به ؟

تقرأ على فترات متباعدة مقالة هنا أو مقالة هناك ولكن ذلك يحدث على سبيل الشذوذ وانه إن صدر عن شاب يمتلك مؤهلات المقالة الفنية فانه لا يتابع أو يواصل . لماذا ؟

صحيح أن للموهبة مكانها المهم ، ولكنها لا تعدم من يدل على وجودها ماضياً أو حاضراً لديه . ولم يبق ـ اذن ـ إلا عامل العصر في شتى نواحيه العقلية والاجتماعية والسياسية . . . إن الكاتب المقالي منه لم يعد يطرق الموضوعات التي تكتنز الطراوة ، أو يجد الوقت ليمد نفسه مع الشكل مقاوماً قوة المضمون . . . والقارىء كذلك ، وربما كان قبل ذلك ، لا يملك النفس والوقت ، انه يريد مادة علمية فكرية من أقصر الطرق وأوضحها وطلبه هذا ينفي عنصر التفنن .

إن المقالة العربية ، من حيث هي مقالة فقط ، بخير يجيد الكاتبون فيها العرض ضمن الحيز المحدود وهذه الجرائد والمجلات ثرية بها على هذا النمط . وأكبر الظن ان العرب المعاصرين ليسوا بدعاً في ذلك ، لأنهم قوم ضمن عالم وعصر ، ولك ان تنظر في الجرائد والمجلات الأجنبية لترى مصداق ذلك .

فهل يعني هذا نهاية النوع الأدبي ؟ قد يتشاءم المرء فيجيب بالإيجاب وقد يتفاءل فينفي . ويقول الحريصون على المقالة إن هذه الحال عابرة ووضع العالم في مصطرعه وهلعه ونمط معيشة أهله غير طبيعيين ، ولا بد من ان يبلغ أن يتحسس الجمال ويبحث عن التفنن ، ولهم من اقبال القراء أحيانا على المقالة الشعرية كتلك التي كتبها نزار قباني وغادة السمان ، والتي يكتبها أحيانا يوسف الصائغ .

استقر ـ إذن ـ مصطلح « المقالـة » في اللغـة العـربية وتوطـدت أبعـاده في مختلف مناحيه . والمقالة ـ في الأصل ، كما رأينا ـ ترجمة لـ Essay أو Essai وكان ممكناً أن تترجم بالتجربة ، على ما قصد اليه مونتيني أو ما فهمه الدارسون الفرنسيون منه ، ولكن ذلك لم يحدث . وليكن، فقد سارت الترجمة وبدت وكأنها عربية الولادة ، واشتق منها : المقـالي والمقاليون . . .

وهنا . . . وفي النصف الثاني من القرن العشرين وفي لبنان على وجه الخصوص تردد كلمة « محاولة » بدلاً من « مقالـة » ومحـاولات بدلاً من مقـالات ، وفـلان كاتـب محاولات فلماذا ؟

ليس هناك من داع الى هذا التغيير ولا من سبب وجيه . ومعلوم ان مونتيني لم يكن محاولاً وإنما كان يكتب ما هو متأكد منـه من شؤ ون رأيه وحفظـه وتجربتـه ، فلـم يكن محاولاً ، واذا كان متواضعاً باختيار عنوان كتابه ، فالتواضع يأتي من انه لم يقدمه على انه كتاب بحث واستقصاء،له ما للكتب الأخرى من سمات التبويب والدراسـة . وفيما عدا ذاك ، كان مجرباً يتحدث في ثقة وعلم .

ومثل مونتيني الأدباء الكبار الذين زاولوا المقالـة في كل مكان ، انهـم يكتبـون ما يعلمون او يحسون ولم يكونوا محاولين .

وقد يكون في التفاسير الانكليزية للمصطلـح في أصـل نشأتـه معنـى من معانـي المحاولة [٧٤] ولكن ذلك لا يقتضي التعميم ، فقد يكون خطأ ، هذا الى أننا نترجم الكلمة وقد صارت مصطلحاً لا يلمح الى المحاولة في قليل أو كثير .

أكبر الظن أن المترجمين العرب المتأخرين استعملوا كلمة « محاولة » و « محاولات » ترجمة حرفية لما تعنيه كلمة Essai في بعض معانيها وهي المحاولة ، ولأن هذا الاستعمال هو الشائع في اللغة الفرنسية المعاصرة والكلمة في مشتقاتها كثيرة الاستعمال . والاّ فلا موجب لذلك . وفي ظل هذه الموجة الجديدة غير المسوغة ترجم نبيه صقـر (١٩٦١) مقـالات مونتيني بكلمة محاولات . وما هي بمحاولات . واذا كان في أمر مونتيني ـ وتواضعه ـ شيء قليل من مجال المجادلة فما بال المترجمين (اللبنانيين خصوصاً) يتحدثون عن كبار الكتاب الفرنسيين ويذكرونهم على أنهم كتاب محاولات ، ويذكرون كتبهم التـي تجمـع أنضـج آثارهم تحت باب : محاولات . فيقولون مثلا : محاولات اندره جيد ، محاولات سارتر ، كامو . . . الخ [٧٥].



المراجع والهوامش

(١) صدر بالعربية عن المقالة كتابان احدهما : « فن المقالة » تأليف الدكتور محمد يوسف نجم ، بيروت ، دار بيروت ، سلسلة « النقد الأدبي » ١٩٥٧ ؛ وثانيهما : « محاضرات عن فن المقالة الأدبية » ألقاها الدكتور محمد عوض محمد على طلبة معهد الدراسات العربية العالية بجامعة الدول العربية ، القاهرة ، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر ، ١٩٥٩ - والكتابان نافعان ، افدنا منهما ، وسيرد ذكرهما او الأخذ عنهما في أكثرمن موضع .

(٢) اعتمدنا طبعة سلسلة PLÉIADE ١٩٥٠ بتحقيق Thibaudet وتابعنا فيها سيرة المؤلف التي ثبت المحقق نقاطها في دقة ، وكذلك الشأن في طبعات الكتاب ؛ واستعنا كذلك بطبعة Gärnier لسنة ١٩٤٢ بتحقيق Rat .

وقد رسمنا حروف المؤلف هكذا : مونتيني ، وان كان في الكتاب العرب من يقول : مونتاني او مونتين .

(٣) Dic., 294

(٤) Calvet, 175.

(٥) ينظر عنهم - مثلا - قصة الفلسفة اليونانية تصنيف أحمد أمين ، وزكي نجيب محمود ، القاهرة ١٩٣٥ ، ص ٢٧٨ - ٢٨٩ - والفلسفة صادرة عن الفيلسوف زينو .

(٦) سنك ، الفيلسوف ، الكاتب ، الخطيب ، من آثاره بحث في الفلسفة الأخلاقية مستوحى من المذهب الرواقي ، ورسائل الى لوسيليوس ، ومآس . . .

ولد في قرطبة حوالى عام ٤ ؟ للميلاد وتوفي في روما عام ٦٥

(٧) Calvet, 177.

(٨) تنظر قصة الفلسفة اليونانية ٣٥٠ - ٣١١ .

(٩) Pyrrho ، أشهر الشكاكين (اللا أدرية) الاغريق في القرن الرابع ق . م ، وهو بالفرنسية Pyrrhon - والمعلومات هنا عن لاروس .

(١٠) يضع تيبوده الشعار بما ترجمته : اني أمتنع - ص ١٦ .

* بلوتارك اديب اغريقي يذكر في تاريخ ميلاده ما بين ٤٦ - ٤٩ ، ووفاته حوالى عام ١٢٠ يعد في الأخلاقيين والمؤرخين .

(١١) تقدير الصفحات هنا وعن المقال التالي ، تقريبي .

ويمكن عد المقال كتابا قائما بنفسه ، وقد فعل الانگليز ذلك وترجموه مستقلا .

(١٢) Calvet 177 .

(١٣) هو Calvet ص 179-180 .

(١٤) Calvet, 176 .

(١٥) Calvet, 176

(١٦) Calvet, 176

(١٧) مقدمة طبعة Pléade ص ١٧ .

(١٨) discours

(١٩) ليلاحظ كتابه الـ Essay منتهية بـ y وتعني المقطعة الواحدة من الكتاب ، او المقالة Calvet, 174 وان الـ articles تعني المواد التي يتألف منها الـ Essay - وكتابه الـ Essay بالـ Y من قواعد عصر المؤلف . Les Essais, 1212

(٢٠) لانسون ، الترجمة العربية ١٧٠ أنه « عمدة بالرغم منه » . Calvet, 174

(٢١) الـ Essai تعني عند مونتيني التجربة ، نتيجة دراساته وتأملاته . 96

(٢٢) Calvet, 177

(٢٣) Calvet 178

(٢٤) Calvet, 168

(٢٥) تتحدث كتب تاريخ الأدب وما الف خاصاً بمونتيني عن أثره الكبير على مر العصور وفي أدباء كبار ، ومن هؤلاء الأدباء ديكارت ، موليير ، لافونتين ، د لاروشفكو ، لابريـر ، وهؤلاء من أعمدة القرن السابع عشر في صفاته الكلاسيكية ـ ينظر عن تأثيره طبعة Garnier, XI-XXXIV وعد طليعة المذهب الكلاسيكي ومثبت اصوله ، ينظر... Castex Calvet, Lanson,

(٢٦) ومن الدارسين من ينص على أثره في شكسبير ـ وسرفانتس وراسين ـ تنظر قصة الأدب ٢/ ١/ ٦٤ .
Castex , I, 71

(٢٧) Castex, I, 80

(٢٨) Castex, I, 80

(٢٩) وتنظر الترجمة العربية Lanson, 324

(٣٠) وينظر ١/ ١٧٥ Catex, I, 80, Lanson, 34- 5..

(٣١) Lanson, 325

(٣٢) Castex, I, 80

(٣٣) Castex, I, 80

(٣٤) Castex, I, 80

(٣٥) تنظر الترجمة العربية ١٧٥ . Lanson, 325

(٣٦) وتنظر الترجمة العربية ١٧٦ ـ ١٧٧ Lanson, 323

(٣٧) Calvet, 181

(٣٨) وقد عملت طبعات علمية على تمييز نصوص الطبعات الثلاث بأشكال مختلفة من الحروف . اما طبعة pléade ـ التي اعتمدناها ـ فتميزها بأن تسبق نص الطبعة الأولى بحرف a صغير ، والثانية b ، والثالثة c .

(٣٩) في الكتاب الذي الفه اندريه كريستون عن « مونتاني » : حياته ، فلسفته . منتخباته . ونقله الى العربية نبيه صقر ، بيروت ، مختارات من المقالات ص ٨١ ـ ١٤٦ . وفي علمي ترجمة مصرية أخرى لمختار من المقالات .

(٤٠) وتنظر الترجمة العربية ١٧٤ Lanson, 322

(٤١) Dic., 1,293

(٤٢) Dic., 297

(٤٣) ينظر استعماله لها في المقالة الأخيرة من الكتاب الثالث ص 1211-1212 فهو يستعمل Essais بمعنى التجارب صريحة وقد شرحها المحقق كذلك ، ويستعمل الـ Essay لتعني مقطعة فيها تجربة أو تجارب ، ولنا أن نترجمها بالمقالة . ولم يكن سبب لترجمتها بالمحاولة ، لأنه يتكلم في ثقة عن أمور خبرها بعد عمر يخول له الحديث عنها . وتنظر ص 208 .

(٤٤) Bacon ترد في الترجمات العربية على عدة أشكال ، فهي بيكن لدى بدران ومصنفي قصة الأدب في العالم ، وهي باكون لدى العقاد ومحمد يوسف نجم ـ وللعقاد كتاب خاص عنوانه فرانسيس باكون مجرب العلم والحياة ، القاهرة ، دار المعارف ، وقد ضمنه عدداً من مقالات بيكون ص ٩٢ ـ ١٦٤ .

(٤٥) قصة الأدب ٢/ ١/ ٢٣٣ .

(٤٦) محمد بدران في مقدمة ترجمته لكتاب مقالات مختارة ، ١٩٤٥ .

(٤٧) قصة الأدب ٢/ ١/ ٢٣٣ .

(٤٨) العقاد ٨٥ واعتمدها نجم

(٤٩) Dic., 293

(٥٠) Dic., 294
(٥١) نجم ٣٤-٣٥
(٥٢) Dic- II - 1399
(٥٣) قصة الأدب ٢/ ١/ ٦٧ - وهي تكتب الانكليزي : الإنجليزي .
(٥٤) توفي بعدها بعام .
(٥٥) ايفانز ٢٦٢ .
(٥٦) العقاد ٨٦ ، واعتمده نجم ٣٨ .
(٥٧) العقاد ٨٥ ، واعتمده نجم ٤١ - ولم يكن بيكون ، مع ما هيأت له المقالات من مكانة - يثق باللغة الانكليزية ، ويرى المجد كله في اللغة اللاتينية . وقد ظهرت ، بعد وفاته ، طبعة للمقالات باللاتينية ، يرجح الباحثون ان الترجمة كانت بقلمه .
وينظر عن مقالات بيكون : ول ديورانت - قصة الفلسفة ١٤٢ - ١٥٠ .
(٥٨) هذا المقتبس المطول عن نجم ٤٣ - ٦٣ . وهي مطابقة لما اطلعنا عليه من المراجع ، وقد جاءت في وضوح وتركيز نادرين . وقد اعتمد في حديثه عن أثر مونتيني في المقالة الانكليزية كتاب :
Upham-The French, Influence in English literature-The Colombia University press, New York 1908.
وذكر المؤلف مصادره الأخرى .
وقد نقل محمد بدران « مقالات مختارة من الأدب الانجليزي » في جزءين ، القاهرة لجنة التأليف والترجمة والنشر ، سلسلة الفكر الحديث د . ت وقد ذكر المترجم المصادر المهمة . يكون الجزء الأول منهما العدد السادس من السلسلة ؛ والثاني الرابع عشر .
(٥٩) ينظر نجم ٨ - ١٧ .
(٦٠) نجم ١٧ - ٢٤ .
(٦١) عوض ٩ - ٥٥ .
(٦٢) العقاد - يسألونك ، ط ٢ ، بيروت ، دار الكتاب العربي ، طبع على مطابع دار البيان ١٩٦٦ - اعيد طبعه ، ط ٣ ، بيروت ١٩٦٨ .
(٦٣) للدكتور عبد اللطيف حمزة - كتاب متعدد الأجزاء - بعنوان « أدب المقالة الصحفية في مصر ، تاريخ طبعته الأولى ١٩٥٠ ، والثانية ١٩٥٨ يضم نماذج واسعة من المقالات مرتبة على التاريخ مع تعريف بأعلامها . يمكن تتبع تطور الأساليب فيه .
(٦٤) كان المنفلوطي يسمي مقالاته رسائل ، ويقول : رسائلي - كما في مقدمة النظرات . وكأن النظرة - لديه تساوي : مقالة .
(٦٥) ينظر عن مقالات الرافعي كتاب محمد سعيد العريان : حياة الرافعي .
(٦٦) ولهؤلاء جميعاً كتب مستقلة او متسلسلة الأجزاء تضم مقالاتهم او اكثر مقالاتهم .
(٦٧) طبعت النظرات مرارا في مصر ولبنان - وقد اعتمدنا طبعة بيروت ، نشر المكتبة التجارية الكبرى بمصر ودار الثقافة ببيروت ، د . ت .
(٦٨) دكتور زكي نجيب محمود - جنة العبيط أو « أدب المقالة » ، القاهرة ، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر ١٩٤٧ .
(٦٩) زكي نجيب محمود - قصاصات الزجاج ١٩٧٦
(٧٠) العقاد - فرنسيس باكون ٨٧ - ٨٨ .
(٧١) العقاد - فرنسيس باكون ٨٢ - ٨٣ .
(٧٢) أتراه يقصد الى ذلك ، أتكون بين الأديبين غضاضة ؟
(٧٣) أحمد أمين - فيض الخاطر ، ط ٤ ، القاهرة ، مكتبة النهضة المصرية ١٩٥٨ (كتابة المقالات) ١/ ١٧٨ - ١٨٣ .
(٧٤) ينظر Shipley, 115 .
(٧٥) ينظر - مثلا - الأدب الفرنسي الحديث (١٩٦٣) ومعجم الأدب المعاصر (١٩٦٨) ، تفسير العقاد - في مقدمة يسألونك - المقالات مونتيني بالمحاولات . . . ويأتي تفسيره متأخرا عن أوانه .

١٠ - الأُسلـــوب

يرى الباحثون الغربيون (الفرنسيون)[1] أن أصل كلمة Style (التي يستعملونها اليوم بمعنى أُسلوب) الكلمة اللاتينية Stilus التي تعني ازميلاً معدنياً كان القدماء يستعملونه للرسم على ألواح مشمَّعة ، وربما نصُّوا على أن المقصود من الازميل رأسه المدبب . ومن الطبيعي أن يكون لكلٍ طريقته في استعمال الازميل .

وقد وردت في اللغة الفرنسية القديمة كلمة Stile ، وتوسع الفرنسيون في المعنى ، ففي القرون المتوسطة أخذت Stile معنى طريقة وجود ، عيش ، تصرف ، تفكير . . . وقيل إن الأسلوب يستعمل للدلالة على الطرائق المختلفة التي يسلكها كل إنسان في أفعاله ، فإذا استعار منك رجل كتابا ولم يُعده إليك ، قلت : إن هذا أسلوبه أي أنه اعتاد أن يتصرف هذا التصرف . واذا انتقل إنسان إلى طبقة أعلى فإنه يتخذ اسلوباً آخر ، ويغير أسلوبه . . . وقد فُقدت هذه الاستعمالات ـ على مر الزمن ـ إلاّ ما كان من أمر « اسلوب العيش » .

ويرى باحثون أن « أُسلوب » هذه الكلمة التي تعني طريقة عيش أو تصرف أو تفكير هي التي تحولت الى الاستعمال الأدبي وصارت مصطلحاً يعني « طريقة الكتابة » لهذا الكاتب وذاك الشاعر . ويرى آخرون أن المصطلح الأدبي جاء من استعمال آخر لكلمة اسلوب بمعنى رفعة المعنى élévation de sens .

وإذ استعملت (أُسلوب) في الميدان الأدبي ، استعملت للدلالة على ما هو ظاهري في النص الأدبي من لغة بما فيها من مفردات وتركيبات . . . ومن بلاغة كالتشبيه والاستعارة . . . ومن عروض للبحر والقافية . . . والإيقاع .

وحين ألقى بيفون Buffon محاضرته في أواسط القرن الثامن عشر[2] « عن الاسلوب » ، تحدث عن التركيب والبناء وتسلسل الأفكار . وحين قال : « الأُسلوب هو الرجل نفسه »[3] فإنما عنى بالأسلوب نظام الأفكار وتسلسلها . . .

وسارت الاستعمالات والدراسات الأسلوبية على هذه العناية بالشكل وكأن الأسلوب مرادف أدبي لكلمة Forme التي نترجمها بكلمة شكل (او صورة أو صياغة). وبهذا المعنى ، قالوا : أُسلوب فلان ، وأُسلوب العصر الفلاني ، وأُسلوب المدرسة الفلانية. . . وإذا قالوا Styliser (أسْلَب) عنوا أنه جعل «أُسلوبه» مزوقًا، أو أنه زوّق كلامه (التزويقْ ، بالطبع ، من الشكل) ؛ وإذا قالوا : فلان Stylist (عنوا أنه صاحب اسلوب او اسلوبي أي ذو اهتمام بشكل كتابته او أسلوبي أي صاحب اسلوب) عنوا أنه يهتم بشكل كتابته .

ثم . . . لما تعددت الدراسات واشتدت العناية بالجوانب النفسية للنص وصاحبه ، وتقدَّم النقد الأدبي . . . جدّت اعتراضات على حصر الأسلوب بالشكل ، فقد رأى بعض الدارسين وراء الشكل عالما لا بد من رؤ يته وإخراجه والاهتمام به ، عالماً من الأفكار والعواطف والأخيلة والحالات النفسية . . . وما إلى ذلك مما يدخل في كلمة Fond او Content التي نترجمها بكلمة المضمون (او الفكر او المحتوى او الأساس او الموضوع أو المادة) ؛ ورأوا أن هذا المضمون جزء من الأسلوب . فقالوا : الأسلوب شكل ومضمون . ثم مضوا يتحدثون عن الشكل مفصلاً وعن المضمون مفصلا . . . وقد يزيدون في شيء وينقصون من شيء ، إلاّ ان الاستقراء يمكن أن يحصر المهم من مواد كل عنصر كما يأتي :

الشكل : هو ما يتراءى للقارىء او السامع من النص الأدبي ، هو مظهر النص ، وتدخل فيه ؛ اللفظة المفردة ، الألفاظ المركبة في جمل وفقر وما ينتج عن التركيب من إيقاع وموازنة (هارمونية)[٤] ، البناء العام الذي تتصل حركاته وموجاته فترتبط الفقرة بالفقرة في تسلسل واطراد ، الوزن والقافية . . . وما الى هنالك من أمور النحو والصرف والبلاغة والعروض[٥] . ويراعى في ذلك تطور مفهوم الكلام البليغ من عصر الى عصر ومن مذهب الى مذهب ، فإذا كان الوضوح شرطاً في زمان ، فقد يحل محله الغموض في زمان آخر ، وهكذا في كثير من الأمور . . .

وقد يتصل الحديث عن البناء العام بالنوع الأدبي . . . وربما تفرعت عنه الأنواع من شعر ونثر .

المضمون : ويشمل ما وراء الوجه المرئي من النص الأدبي ، وفيه العاطفة مثل الحب والكره وما بينهما من فرح وغيرة وحسد وغضب وانتقام وخوف وحزن وما يتصل

بذلك من انفعالات وحالات نفسية . . . ، وفيه ـ كذلك ـ الأفكار والآراء والعقائد ووجهات النظر مما يراه الأديب في الحياة والعيش والنظم والخير والشر والمواقف من هذه القضية أو تلك مما ينفذ عميقاً في النفس ويصل درجة العقيدة ويكون له مفعول العاطفة في حدتها وحرارتها .

ويتسع الموضوع فيشمل الإنسان والمجتمع والكون .

وتساءل الباحثون عن الصلة بين هذا المضمون وذاك الشكل من حيث علاقتهما بالأسلوب . فرأى قوم الازدواجية فقالوا : إنهما منفصلان : الشكل شيء والمضمون شيء . وتعصب قوم للشكل فرأوه كل شيء وعدّوا المضمون تابعاً له ، وتعصب آخرون للمضمون ، ويطول النقاش ويعرض وتتقرر قواعد حدية لدى هؤلاء او هؤلاء ، وتخرج المسألة عن صميم الأدب والنقد الأدبي الى الفلسفة ، ويتكون من أهل الشكل مصطلح الفن للفن على حين ينحو آخرون الى المضمون ، والى التوحيد بين العنصرين والى قاعدة الفن للحياة[٦] . . . ولا يرضى هؤلاء عن أولئك ، وبالعكس . ويحمل دعاة الشكل اسماً خاصاً ، فهم شكليون أو صوريون Formalistes ، وقد يكون لهؤلاء الشكليين سلطان خاص وجمعيات ومؤلفات ومريدون ، ومن ذلك ما وقع في روسية في الثلاثينات[٧] . ولكن لم يكن أثقل على الماركسيين والاشتراكيين من الشكليين ، ويستعر أوار الصراع ـ كما سنرى في المناهج ـ وينتصر الماركسيون وتخمد جذوة الشكلية ولكنها لا تموت وانما تنتظر أول فرصة ، وها هي ذي تجد مجالها في أوربة وأمريكة في الستينات فتكون لها مجلاتها وأساتذتها وتبعث آثارها وتسيطر مرتبطة باسم جديد هو البنيوية[٨] . Structuralisme وترى الاشتراكية في هذه العودة خطراً وتعمل على فضحها ويتبنى هذا الموقف الاشتراكيون في روسية وفي كل مكان[٩] . . . والمسألة جديدة قديمة . . . قديمة جديدة على اختلاف في الدرجة التي تبدو عليها واختلاف في المفهوم الأدبي الذي ينطلق منه صاحب الرأي ، ولم يكن المتمسك بالشكل دائما من أنصار الشر أو ممن لا يحمل معتقداً وانما هو رأي يرتئيه نتيجة لاهتمام خاص . . . وقد يبلغ الاهتمام بالشكل درجة الهوس والدلالة على الفراغ الذهني حتى يأتي الأثر الأدبي طنيناً لفظياً ولعباً بديعياً . . . ويقابل هذا الهوس هوس مضاد . . . .

وسار الفصل بين الشكل والمضمون طويلا في التاريخ ، وعمل المؤلفون والمعلمون

على توضيح هذا وهذا لقرّائهم وطلبتهم وما يمكن أن تكون نسبته الى المضمون في نص أدبي فقالوا في ذلك إن الشكل من المضمون كالملابس من لابسها وربما ألمحوا بهذا أو بغيره الى ضرورة توافر الجانبين لكي يكون الأدب أدباً وزادوا توضيحاً للاهمية هذه فشبهوهما بوجهَيْ العملة أو الروح والجسد .

ولم يكتف آخرون ممن لا يريدون أن يبقى أيّ أثر للازدواجية فرأوا أن الشكل والمضمون شيء واحد لا يتجزأ ولا موجب لتقسيم الأسلوب الى قسمين لأنك إذ تقول : أسلوب ، تقول : شكلٍ ومضمون ، وليس صحيحاً أن تقول : أُسلوب وتعني الشكل وحده ، أو أن تقول : أُسلوب ، وتقصد الى المضمون وحده .

وعلى هذا استقر غالب الأمر حتى إن عدداً ممن يقسم الأسلوب الى شكل ومضمون ، ويدرس الشكل وما يقع تحته مستقلاً عن دراسته المضمون وما يشتمل عليه ، يقدّم بين يدي تقسيمه عذراً كأن يقول إنه يتبع المألوف التقليدي ، أو أن يقول إنه يلجأ الى ذلك ، اضطراراً ونزولاً عند مبدأ تربوي يقتضي التجزئة من أجل التوضيح والتذكير وتسهيل الفهم .

وهكذا سارت الدراسات الأسلوبية موحدة في المصطلح شكله ومضمونه ، وسارت الدعوة ولا سيما لدى المنشئين المبدعين الذين يسخرون من التقسيم ومن الوقوف عند أمور خارجية لا تخص وجودهم الإبداعي . ويتحد الشكل والمضمون في النص العالي أشد الاتحاد ، وإنما يقع الفصل أو يتضح ، ويتضح معه طغيان الشكل مرة وطغيان المضمون مرة في النص الركيك ولدى المتطفلين على مائدة الأدب » او لدى الأدباء الذين ينظمون تكلفا : خوفاً أو طمعا .

ومضت الدعوة تركز - بوجه خاص - على الجانب الشخصي للأديب المنشيء ، أي الأصالة التي يتميز بها أديب كبير عن أديب كبير ، فصار الأسلوب : الفردية وحركة الروح تُريان في اختيار الكلمات والصور وتركيب الجمل والبناء العام ؛ وصار استعمالاً خاصاً ينفذ به الأديب من لغة عامة ليحقق مفهوماته الفنية ويترجم شخصيته بطريق خاص ؛ وصار تعبيراً عن مزاج . . . وأضيف الى التعريف المدرسي السائد : « الاسلوب طريقة الكتابة » ، طريقة الكتابة الخاصة بالكاتب الكبير . ومن هنا حُمّل قول بيفون : « الأُسلوب من الانسان نفسه » معنى لم يكن فيه أو في صميمه وقصد صاحبه ، ورأيت الناس والأدباء ، وحتى الاساتذة والنقاد يستشهدون به على أنه « الاسلوب هو الرجل

نفسه » للدلالة على أن الأسلوب هو المزاج الفردي والطابع الشخصي والجانب الأصيل . . . من الأديب وأدبه[١٠] ، وبلغ تخصيص الاسلوب بصاحبه أن قالوا إنه كنبرة الصوت[١١] لهذا الإنسان أو ذاك .

هذا ما وصل إليه البحث وارتضاه المصطلح . . . ولكنك على الرغم من هذه النتيجة التي وصل إليها التعريف وتبناها الفنانون المبدعون والنقاد المتحررون . . . ما زلت تسمع ـ وتقرأ ـ كثيراً من يطلق لفظة « الأسلوب » ويقصد الى الجانب الشكلي من النص الأدبي ، والجانب الشكلي من طريقة الأديب في الكتابة وكأنهم يقرون الفصل أو انهم يفصلون دون علمهم وإرادتهم أو انهم يصلون ولكنهم ما زالوا محكومين بتراث العصور وكأن الاستعمال الطويل جداًللأسلوبفي الدلالة الشكلية التصق بها التصاقاً كأن الأفضل بالبحث الحديث أن يوجد كلمة جديدة تصير مصطلحاً في استعماله الجديد وتبقى كلمة الأسلوب حيث هي ، ولكنه لم يوجد هذه الكلمة ، فوقع في هذا الاضطراب .

أجل ، فمع الوصل التام بين الشكل والمضمون ، ومع اختصاص الاسلوب بالمزاج الفردي ، بقي الاستعمال القديم القائم على الشكل متداولاً سائداً . . . وكثيراً ما وقف الاستعمال من الدلالة الشكلية عند اللفظة والجملة من نص مع ما اتسع اليه الشكل فشمل البناء العام للأثر الأدبي من قصيدة وقصة ومسرحية منفصلة ومتصلة بالنوع الأدبي من غنائي وملحمي ودرامي وقصصي . . . وبقسمي الأدب الإنشائي الرئيسين : الشعر والنثر .

واللغويون ، هم أكثر من قصد من الأسلوب الى مظهره المحدد بالكلمة المفردة والمركبة ، ولذلك فان علمهم من الاسلوب Style هذا يحمل عادة اسماً خاصاً هو La Stylistique ـ وليس له مقابل بالعربية ويمكن ترجمته بالأسلوبية (ومن اللغويين من يطالب لعلمه هذا بالنفاذ الى ما وراء الكلمات) .

على أنك تلقي نظرة على كثير مما أُلِّف في فرنسا[١٢] (أو غيرها من أمم الغرب) من كتب مدرسية (او غيرها أحيانا) تحمل عنوان « الأسلوب » فلا تجدها تتعدى المعنى الضيق المحصور بالكلمة مفردة ومركبة في جملة حتى تخلط كلمةStyle بـ Stylistique مع ما يتقدم هذه الكتب من بحث في الفروق بين المصطلحين وعلم بأن الاسلوب هو ما قام على الأصالة والعنصر الفردي . . .

وقد يستبدلون بكلمة « الاسلوب » في عناوين كتبهم « فن الكتابة »[١٣] تنويعاً في المظهر فقط لأن « فن الكتابة » يبقى في مداره المدرسي السابق .

ولا غرو ، ان هذه الكتب المدرسية تظل في الغالب بعيدة عن رياح التطور وعن تمثل الدعوات الجديدة قولاً وفعلاً ، وانها تحرص على أن تزود الطلبة بما هو مقرر ومصطلح عليه في كل مكان .

ثم إن المؤلفين معلمون ، يعلمون الطلبة أنموذج المفردة الفصيحة وأنموذج التركيب البليغ مقتطفين أمثلتهم من كبار الشعراء والكتاب والخطباء ؛ ويعلمونهم ـ كذلك ـ كيف يختارون ألفاظهم وتركيباتهم لدى الكتابة . ان كتبهم توجه للإنشاء الجيد الوسط ، الذي يحسن بالناس كلهم ، وهم يعلمون سلفاً أن الإنشاء المبدع لا يُعلَّم ، لأنه أسلوب ، والأسلوب هو الرجل في فرديته وأصالته « ونبرة صوته » ، ولا بد للرجل ، لكي يكون أديباً كبيراً (أصيلا) من موهبة خاصة ، والموهبة لا تكتسب ولا تُعلَّم . فلم يبق إزاءهم غير المظهر الشكلي في أبسط وجوهه : اللفظة المفردة ، الجملة ، التشبيه ، الاستعارة ، الجناس ، الطباق . . . الموازنة . . . الوزن . . .

ولا يختلف غير الفرنسيين في هذا عن الفرنسيين ، بل ان مؤلفاً أمريكياً لكتيب باسم « عناصر الاسلوب »[١٤] يتحدث عن الكلمة والجملة والفقرة ، والخطة المتماسكة وعلامات الترقيم ، ويقدم النصائح في الصحة والدقة والوضوح والابتعاد عن الإطالة والشرح وافتعال الزينة . . . وبالكتابة وإعادة النظر في الكتابة . . . حتى يبدو أنه يجهل تمام الجهل الاسلوب بمعنى العنصر الشخصي الأصيل الذي يقوم على الأديب نفسه . ثم لا تلبث أن توقن بأن هذا المؤلف يعلم الحال جيداً ، بل إنه ليلخصها في سطور ضائعة في ثنايا كتيبه بما يدل على كمال المعرفة .

أجل ، فهو يؤمن بأن الاسلوب هو المميَّز (بفتح الياء) والمميِّز (بكسرها) ، واننا عندما نتحدث عن اسلوب فتزجرالد ، فاننا لا نعني تنظيمه للضمائر وإنما نعني صوت كلماته على الورق . ان كل كاتب يذيع ـ بالطريقة التي يستعمل بها اللغة ـ شيئا من روحه وعاداته وقابلياته وميوله . . . وإذا كانت الكتابة ـ أية كتابة ـ إيصالاً ، فان الكتابة المبدعة إيصال خلال الإلهام ، إنها النَّفْس تنفذ الى الخارج ، ولا يستطيع كاتب مبدع أن يبقى متخفياً .

وهذا الفهم ، هو الفهم الصحيح جداً للأسلوب ، بل إن المؤلف الأمريكي هذا ، يرى أننا نضحي بأمر مهم إذا ضحينا بهذه الناحية من الاسلوب ، ولكن ما العمل والاسلوب ـ بهذا المعنى ـ سر لا يمكن أن يُعْلَم أو أن يُتَعلم . من يستطيع ان يحدد أن تنظيماً معينا لكلمات يجعلها تتفجر في الدماغ ؟ من يعرف أن نبرات (نوطات) معينة في موسيقى قادرة على أن تهزَّ السامع هزّاً ، حتى إذا اجريت تعديلاً طفيفاً آخر في نظامها أحدثت أثراً مهماً من نوع آخر[١٥] ؟ ان هذه أسرار ، ولذا ، فلا يوجد تعريف جامع مانع للأسلوب ، ولا يوجد دليل أكيد لتعليمه .

وإذا كان الأمر كذلك ، مضى المؤلف ـ كما يمضي الآخرون ـ الى العناية بالعناصر الممكنة التعليم من الاسلوب ، أي ما لم يكن شخصياً منه كالكلمة المفردة والجملة . . . الخ مما هو أدخل بالعمل اللغوي أي مما هو من « الاسلوبية » . . .

ان الكتب المدرسية تتناول ما يمكن أن يُعلَّم من الاسلوب ، وهذا ، لدى التحقيق ، أضعف ما في الأسلوب ، بل انه ليس من الاسلوب في شيء . لأن الواجب على كل إنسان يكتب ـ أو يتحدث ـ أن يختار ألفاظه ويجوِّد تركيباته . أما الأسلوب فهو أمر غير هذا ، إنه ما يضيفه الأديب المبدع في ساعات إبداعه الى هذه الألفاظ والتركيبات من دلالات مستمدة من تجربته وشخصيته . وتكون دراسة الاسلوب ـ حينئذ ـ هي هذه الإضافات ، أما الألفاظ من حيث هي ألفاظ . . . فهي من عمل اللغوي . . . ولكن دراسة الإضافات صعبة ، ودراستها متحدة شكلا ومضمونا وتجربةً أصعب ، ولهذا فكثيراً ما يهرب منها مدَّعو دراسة الأسلوب الى اللغة والجانب اللغوي والبلاغي . . . والشكلي .

إذا قلنا الفن خلق ، والأدب الإنشائي خلق ، فالاسلوب هو هذا الخلق ، ودراسة الاسلوب هي دراسة هذا الخلق ، أما ما سواه فهو القاسم المشترك الأعظم بين سائر البشر ، وهو شيء غير النقد الأدبي الحقيقي .

هذه خلاصة مسيرة « الاسلوب » في الغرب . . . وقد تلقفناها عنه ، وكان أول ما عملناه ان وجدنا الترجمة المناسبة لمصطلحه ، وبقينا ـ في الغالب ـ عند استعماله المدرسي والاقتصار على الجانب الشكلي وربما اللغوي ، وإن كان فينا من تابع التطور وتصرف ـ قليلاً اوكثيرا ـ[١٦] ـ . . . حتى إذا عاود الغرب الاهتمام بالأسلوبية وصار الاهتمام خارقاً بالجانب اللغوي[١٧] بدأنا نتابعه في الاهتمام .

* * *

ولكلمة « أسلوب » عند العرب أصل مادي[18] وكأنها من السَّلَب ، « والسَّلب شجر طويل ينبت متناسقاً . . . وكما أطلقوها على الشجر المتناسق ، أطلقوها على النخيل ، فقيل للسطر من النخيل أسلوب . . . وقالوا لكل طريق ممتد اسلوب وما لبث هذا المعنى أن اتسع فاستعملت اللفظة في أمورٍ معنوية فكان الاسلوب يعني الطريقة والمذهب »[19] والفن واحد الفنون وهي الأنواع ، والأفانين الأساليب وهي أجناس الكلام وطرقه ، يريدون التنويع والتشعيب والخروج من موضوع والدخول في موضوع .

وتقول : سلكت أسلوب فلان أي طريقته . . . وهنا تقترب كلمة الأُسلوب من المصطلح ، ولكنه اقتراب فقط ، لأنها لا تتقدم اكثر لتكون المصطلح المطلوب ، ولو قالوا سلك الشاعر الفلاني اسلوب الشاعر الفلاني - أي طريقته - وكرروا ذلك لصارت مصطلحا . . . .

إنك لا تكاد تعثر على كلمة أسلوب مصطلحاً ، على كثرة كتب « النقد الأدبي » عند العرب وكثرة من تحدث في قضايا النقد ؛ وإنما ترد بمعناها العام أي منهج وطريقة ومسلك ، وقد وردت في ميادين أدبية من الشعر خاصة ولكنها لم ترد فيما نحن فيه ، وربما وردت بما حاول أصحابه تحديده تحديداً أدبياً ، ولكن ذلك لم يحدث إلاّ قليلاً ولم يتكرر استعماله عند صاحبه الذي حدده ، وكان التحديد من خصوص الحال بما لا يدخل فيما نحن فيه . . . بل إننا قد نجد ملامح المصطلح الحديث في كلمات غير الاسلوب استعملها الأدباء العرب مثل مذهب ونمط وطريقة .

واننا اليوم إذ نحاول عقد فصل على « الأُسلوب » ، فاننا ننطلق من خلاصة ما وصل اليه الغرب في مصطلح Style باحثين في مصادرنا العربية ما تناثر من مادة يمكن أن تلتقي وعناصر من المادة التي وصل اليها الغرب دون اشتراط أن تكون هذه المادة قد وصلت الينا تحت كلمة « اسلوب » . . . ولا شك في أننا واجدون أموراً مهمة ، ربما قصرً عن بعضها الغرب في مراحله القديمة ، ولكن توقف الحضارة العربية عموماً وضعف الإبداع الأدبي ، إنشاءً ونقداً ، خصوصاً كان من أسباب تأخرنا في هذا الميدان .

اننا لم نستعمل في ماضينا « اسلوب » مصطلحاً كما استعمله الغرب وبمقدار ما استعمله الغرب ، ولم يوجد لدينا ما تكون معه كلمات الشكل والمضمون والنوع الأدبي مصطلحات تقابل ما لدى الغرب . . . ولكن لدينا عناصر أخرى لا نستغني عنها في

دراسة الأسلوب لأنها من مواده وإن لم ترد بمسماه ، ولأنها قيمة في بابها ، وجديرة بأن يعرفها الغربي اذا أراد ان يستكمل عناصر بحثه تاريخياً - في الأقل . واذا لم يستعمل العرب الشكل والمضمون ، فقد استعملوا « مصغرهما » : اللفظ والمعنى . وتحدثوا في ذلك كثيراً[٢٠] حتى كانت « قضية اللفظ والمعنى » من قضايا النقد الأدبي المهمة ، وربما عاد ذلك الاهتمام الى النصف الثاني من القرن الثاني الهجري . وبلغوا من الاهتمام أن قال العتابي « الألفاظ أجساد والمعاني أرواح ، وإنما تراها بعيون القلوب ، فإذا قدمت منها مؤخراً، أو أخرت منها مقدماً أفسدت الصورة وغيرت المعنى كما لو حوِّل رأسٌ الى موضع يد ، أو يد الى موضع رجل ، لتحولت الخلقة وتغيرت الحلية »[٢١] .

. . . قال الجاحظ : « قال بعض جهابذة الألفاظ ونقاد المعاني : المعاني القائمة في صدور الناس المتصورة في أذهانهم ، والمتخلجة في نفوسهم ، والمتصلة بخواطرهم ، والحادثة عن فكرهم ، مستورة خفية ، وبعيدة وحشية ، ومحجوبة مكنونة ، وموجودة في معنى معدومة ، لا يعرف الإنسان ضمير صاحبه ، ولا حاجة أخيه وخليطه ، ولا معنى شريكه والمعاون له على أموره ، وعلى ما لا يبلغه من حاجات نفسه ، إلاّ بغيره وانما يحيي تلك المعاني ذكرهم لها وإخبارهم عنها واستعمالهم إياها. وهذه الخصال هي التي تقرِّبها من الفهم . وتجليها للعقل ، وتجعل الخفي منها ظاهراً ، والغائب شاهداً ، والبعيد قريباً . وهي التي تلخص الملتبس وتحل المنعقدوتجعل المهمل مقيّداً والمقيد مطلقاً والمجهول معروفاً والوحشي مألوفاً والفعل موسوماً ، والموسوم معلوماً . وعلى قدر وضوح الدلالة وصواب الإشارة وحسن الاختصار ودقة المدخل يكون إظهار المعنى . وكلما كانت الدلالة أوضح وأفصح وكانت الإشارة أبين وأنور كان أنفع وأنجع . والدلالة الظاهرة على المعنى الخفي هو البيان . . . بذلك نطق القرآن ، وبذلك تفاخرت العرب وتفاضلت أصناف العجم .

والبيان اسم جامع لكل شيء كشف لك قناع المعنى ،وهتك الحجاب دون الضمير حتى يفضي السامع الى حقيقته ، ويهجم على محصوله كائنا ما كان ذلك البيان ، ومن أي جنس كان ذلك الدليل ؛ لأن مدار الأمر والغاية التي يجري اليها القائل والسامع ، إنما هو الفهم والإفهام ، فبأي شيء بلغت الإفهام وأوضحت عن المعنى فذلك هو البيان في ذلك الموضع »[٢٢] .

« ثم اعلم - حفظك الله - أن حكم المعاني خلاف حكم الألفاظ . لأن المعاني

مبسوطة إلى غير غاية ، وممتدة إلى غير نهاية ، وأسماءَ المعاني مقصورة معدودة ، ومحصَّلة محدودة »[٢٢] .

وواضح أن الجاحظ وسابقيه من الأدباء يفصلون بين اللفظ والمعنى ، وأن الألفاظ لديهم هي التي تحتوي المعاني وتحددها ، ومن شرائطها الوضوح والدقة والفصاحة لينتقل المعنى واضحاً من المتكلم الى الآخرين . وهذه الشرائط هي من متطلبات « البلاغة » القديمة في كل مكان ، ولها في دراسة الاسلوب منزلة بارزة وفي النقد الأدبي مكان خاص .

وحصر الجاحظ البيان بالفهم والإفهام . والفهم والإفهام يكونان بالبيان الذي هو الكلام البليغ وبأي كلام تعليمي تقريري لا روعة فيه ولا رواء عليه . ثم عاد يوسع الشقة بين اللفظ والمعنى فيقول : « . . . إن حكم المعاني خلاف حكم الألفاظ . . . » « . . . والصوت هو آلة اللفظ ، والجوهر الذي يقوم به التقطيع ، وبه يوجد التأليف ، ولن تكون حركات اللسان لفظاً ولا كلاماً موزونا ولا منثوراً إلا بظهور الصوت ، ولا تكون الحروف كلاماً إلاّ بالتقطيع والتأليف » وكلام الجاحظ يدل على استيفاء ، ولكنه كلام لغوي أكثر منه كلام ناقد ، ومثل كلامه هذا كثير في كتب اللغة ولدى اللغويين قبله (وبعده) ، وإنما كنا نطمع منه بكلام ناقد دارس اسلوبي .

ثم إن هناك « معنى شريفاً ولفظاً بليغاً » ، كما أن هناك « معنى حقيراً فاسداً ولفظاً هجيناً رديئاً . . . » وكان الجاحظ في مكان آخر من أنصار اللفظ بل إنه ليجعل الفضل كله في اللفظ حتى قال : « . . . المعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي ، والقروي والبدوي ، وإنما الشأن في أقامة الوزن وتخيرّ اللفظ وسهولة المخرج وصحة الطبع وكثرة الماء وجودة السبك . وإنما الشعر صياغة وضرب من التصوير »[٢٣] .

وإذ جرّد الجاحظ المعنى من كل قيمة في الأثر الأدبي « البليغ » ، فكأنه جعل « للبلاغة » وجهاً واحداً هو اللفظ أو ما هو أوسع من اللفظ أي الصياغة . وهي ما يمكن أن تقابل الشكل في العصر الحديث . ومن ثم فاننا إذا أردنا تقريب المسألة من النقاش الحديث قلنا إن الاسلوب لديه الشكل فقط . وكم كنا نود لو وقف طويلا عند كلمة « الصياغة » هذه وتبناها ولكنه لم يفعل ، او أنه وقف ولكن وقفته لم تصل إلينا .

وقد يتهيأ من يوضح هذه الطريق أو من يعكسها . . . إلاّ ان أقرب المتحدثين عن اللفظ والمعنى عهداً الى الجاحظ وهو ابن قتيبة لم يجر مجراه وإنما ألح في مسألة الفرق بين

اللفظ والمعنى حتى كأنهما مادة ملموسة ، وكان من ذلك أن قسم الشعر الى أربعة أضرب[٢٤] هي :

ضرب منه حسن لفظه وجاد معناه . . . كقول أبي ذؤ يب !

والنفس راغبةٌ إذا رغَّبتها وإذا ترد الى قليل تقنع

وضرب حسن لفظه وحلا ، فإذا فتشته لم تجد هناك فائدة في المعنى كقول القائل :

ولما قضينا من منىً كل حاجة ومسح بالأركان من هو ماسح
وشدت على حدب المطايا رحالنا ولا يعرف الغادي الذي هو رائح
أخذنا بأطراف الأحاديث بيننا وسالت بأعناق المطي الأباطح

وضرب جاد معناه وقصرت ألفاظه عنه كقول لبيد :

ما عاتب الحر الكريم كنفسه والمرء يصلحه الجليس الصالح

وضرب تأخر معناه وتأخر لفظه كقول الشاعر :

إنَّ محلاً وإنَّ مرتحلاً وإن في السَّفر ما مضى مهلا

ويغلب على ما يقصده ابن قتيبة بالمعنى : المعنى الذهني الذي يمكن للعقل أن يحدده ويستخرج منه دلالة يعرفها الناس حتى لكأنه الحكمة أو المثل لديهم ، وبدا وهو في « عنفوان » اهتمامه بالمعنى الذهني يجور على اللفظ مسبوكا على شكل صورة بعيداً عن قول الجاحظ « وانما الشعر صياغة وضرب من التصوير » ، وكأنه لا بد من مرور زمن غير قصير بعد ابن قتيبة حتى يأتي من يجد معنى في هذا الذي لم يجد فيه ابن قتيبة غير حسن اللفظ[٢٥] .

واحتفظت مسألة « اللفظ والمعنى » بالدوام ، وبقيت الشقة بعيدة بين الطرفين ، فهي واسعة لدى ابن المعتز، وكم كان مناسباً أن يجد في كلمة « النمط » التي استعملها ما يجمع به اللفظ والمعنى ويوسع من حدودهما فتكون للفظ والمعنى ما هو الاسلوب للشكل والمضمون أو أن تكون الشكل وحده في الأقل . . . .

والشقة واسعة لدى ابن طباطبا ، إلاّ انه حاول أن يوضح الصلة بين الطرفين فقال : « وللمعاني ألفاظ تشاكلها فيها وتقبح في غيرها ، فهي لها كالمعرض للجارية الحسناء التي تزداد حسناً في بعض المعارض دون بعض ، وكم من معنى حسن قد شين

بمعرضه الذي أبرز فيه ، وكم من معرض حسن قد ابتذل على معنى قبيح ألبسه . . . »[٢٦] . وكان مناسباً أن يدل هذا « التوضيح » ابن طباطبا وغيره على ما هو أوسع من اللفظة المفردة أو الجملة او البيت الواحد ، لأن اللباس يمكن أن يكون شكلا ، وما هو أوسع من المعنى المحبوس في الحيِّز الضيق لأن الجارية يمكن أن تكون مضمونا . . . ولكن ذلك لم يقع . . . ولا نقول هذا في موضع اللوم لأن القوم أبناء عصرهم ومشكلات عصرهم ، ويكفيهم هذا الجد في البحث والتفصيل .

ويأتي قدامة بن جعفر ، وما يكاد يبدأ تعريف الشعر حتى يجعله لفظاً ومعنىً ولكنه يزداد في الشرح والتفصيل والتوضيح :

« إن المعاني كلها معرّضة للشاعر ، وله أن يتكلم منها فيما أحب وآثر من غير أن يحظر عليه معنى يروم الكلام فيه ، إذ كانت المعاني للشعر بمنزلة المادة الموضوعة ، والشعر فيها كالصورة . كما يوجد في كل صناعة من أنه لا بد فيها من شيء موضوع يقبل تأثير الصور منها ، مثل الخشب للنجارة ، والفضة للصياغة ، وعلى الشاعر إذا شرع في أيّ معنى كان من الرفعة والضعة والشرف والنزاهة والبذخ والقناعة والمدح وغير ذلك من المعاني الحميدة أو الذميمة أن يتوخى البلوغ من التجويد في ذلك الى الغاية المطلوبة . . . »[٢٧] .

وهذا كلام من وزن جديد يمكن أن يكتسب اهمية خاصة لأنه دليل فكر ينظر الى المسألة نظرة فلسفية، منطقية، ربما بدت عليه آثار أجنبية. وهو يقرب الصلة بين المعنى واللفظ بالصلة بين الخشب والنجارة والفضة والصياغة ، وكأنه يريد أن يقلل من قيمة المعنى لأنه ميسور لمن يطلبه ولأنه المادة الموضوعة ، وإنما الأهمية للفظ لأنه الصورة التي لولاها لما استحال المعنى شعراً .

ويمكن أن يذكرنا هذا بموقف الجاحظ في تمجيد دور اللفظ ، بل بقوله : إنما الشعر صياغة وضرب من التصوير . . .

ولو استطاع قدامة ان يسترسل في كلامه أو أن يبني كتابه على هذا المنطلق ، لأمكن أن يقول شيئا كثيراً في هذه « الصورة » والأمثلة عليها . . . ولكنه لم يفعل كأن المسألة ما زالت بعيدة عن متناول العصر . . . وإلاّ فما أسرع ما دخل قدامة في شعب أخرى تبدو بعيدة عن المنطلق ، فتحدث عن المعاني واللفظ في غير معنى النجارة والصياغة . . .

لقد فصل قدامة بين اللفظ والمعنى ، وكان ممكنا أن يصل لو وحّد بين الطرفين ـ كما

وعد ـ بالصورة في أقل تقدير . ولكنه لم يفعل وتحدث عن اللفظ والمعنى كما يتحدث الآخرون وربما زاد عليهم بالتفصيل فجعل لنعت اللفظ فقرة خاصة[٢٨] يقول فيها : « أن يكون سمحاً سهل مخارج الحروف من مواضعها ، عليه رونق الفصاحة مع الخلو من البشاعة . . . » وجعل فقرة لعيوبه[٢٩] : « ان يكون ملحونا وجارياً على غير سبيل الإعراب واللغة . . . وأن يركب الشاعر فيه ما ليس بمستعمل إلاّ في الفرط ولا يتكلم إلاّ شاذاً وذلك هو الحوشي . . . لم يكن يأتي إلاّ على جهة التطلب والتكلف لما يستعمل فيه . . . »

وتهيأت في الآمدي ـ إذ اعتزم الموازنة بين شاعرين كبيرين ـ فرصة الخروج عن الحدود الضيقة للفظ والمعنى ، بل إنه إذ أعلن في منهجه « . . . ولكني أقارن بين قصيدتين من شعرهما . . . »[٣٠] حسبنا أنه سيتقرب من روح الشاعرين ويتوسع الى ما هو أبعد من اللفظ والمعنى . . . ولكنه لم يخرج عن المألوف ولم يحقق الظن . . .

وتهيأت في القاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني فرصة الناقد الذوّاقة ، وإذ كان همه النظر في شعر المتنبي كان ممكنا أن ينظر في قصائد كاملة ، ويأخذ ـ حينئذ ـ كلامه طريق التطبيق على نص يتألف مما هو أوسع من لفظة مفردة وبيت واحد ومعنى محدود ، ولكنه لم يخرج كثيراً عن التعليق المحدود وملازمة الفصل بين اللفظ والمعنى ، متبعاً السنّة العامة : « وكانت العرب إنما تفاضل بين الشعراء في الجودة والحسن بشرف المعنى وصحته وجزالة اللفظ واستقامته »[٣١] . وإذ أُعجب بقصيدة المتنبي التي يصف فيها الحمى قال : « وهذه القصيدة كلها مختارة ، لا يعلم لأحد في معناها مثلها . والأبيات التي وصف فيها الحمى أفراد ، قد اخترع أكثر معانيها وسهل في ألفاظها فجاءت مطبوعة مصنوعة »[٣٢] ، وكان ممكنا أن يقول ما هو أوسع من هذا ، وأن يعكس علينا ما عكسه المتنبي في نفسه ، ولا شك في أنه عكس خلال هذه القصيدة ـ وغيرها ـ أشياء كثيرة ومهمة ؛ ولكنه ظل ـ شأن غيره ـ أسير الفصل بين اللفظ والمعنى والوقوف عند أضيق الدلالات للطرفين .

وبقي الأمر بعده كذلك . . . وحاول المرزوقي ـ مرة أخرى ـ توضيح الفرق فقال : « المباني . . . . كالأوعية . . . . والمعاني كالأمتعة »[٣٣] . . . وحاول آخرون فقالوا : « المعاني كالجواري والألفاظ كالمعارض لها وكالوشي المحبر واللباس الفاخر والكسوة الرائقة »[٣٤] .

وهذه أمور ليست بالقليلة وانها تدل ـ أقل ما تدل ـ على حرص القوم وجدهم

ولكنهم أبناء عصرهم وإن كان قد آن الوقت لأن يخرجوا قليلا فلقد تراكمت الخبرات وطال الأمد .

وتحدث ابن سنان الخفاجي(٣٥) طويلاً عن الألفاظ وعرّج على المعاني ولكنه كان لغوياً اكثر منه ناقدا . . .

وكان عبد القاهر الجرجاني بلاغياً مفكراً ناقداً مع كونه نحوياً ، تحدث طويلاً في كتابيه « أسرار البلاغة » و « دلائل الإعجاز » عن اللفظ والمعنى وأكد المعنى بدل اللفظ ، فليست الألفاظ بشيء في ذاتها « وان التعويل ينبغي أن يكون على المعنى » وأن فضيلة الكلام « ليس بمجرد اللفظ ، كيف والألفاظ لا تفيد حتى تؤلف ضرباً خاصاً من التأليف وتعمد به الى وجه دون وجه من التركيب والترتيب . . . وهذا الحكم - أعني الاختصاص في الترتيب - يقع في الألفاظ مرتباً على المعاني المرتبة في النفس » . . . « إذ الألفاظ خدم المعاني والمصرَّفة في حكمها ، وكانت المعاني هي المالكة سياستها ، المستحقة طاعتها فمن نصر اللفظ على المعنى كان كمن أزال الشيء عن وجهته وأحاله عن طبيعته . . . انك لا تجد تجنيساً مقبولاً ولا سجعاً حسنا حتى يكون المعنى هو الذي طلبه واستدعاه» «ان الألفاظ لا تتفاضل من حيث هي الفاظ مجردة ولا من حيث هي كلم مفردة وان الالفاظ تثبت لها الفضيلة وخلافها في ملاءمة معنى اللفظة لمعنى التي قبلها أو ما أشبه . . . انك ترى الكلمة تروقك وتؤنسك في موضع ثم تراها بعينها تثقل عليك وتوحشك في موضع آخر . . . » . وقد رد بهذا على الجاحظ .(٣٦) .

والمعنى عند الجرجاني ما قام في نفس المتكلم ويجريه على أحكام النحو . . . وهذا ما يسمى النظم . وكدنا نجد عنده في حديثه عن النظم - أي تركيب الكلام وترتيبه - ما يمكن أن يساوي المقصود بمصطلح الاسلوب ، بل إنه نفسه استعمل كلمة « اسلوب » وكأنها مرادفة للنظم فقال : « الاسلوب : الضرب من النظم أو الطريقة فيه(٣٧) » وإذا علمنا أنه من أنصار المعاني وأن النظم هو نظم المعنى علمنا أنه وحّد الاسلوب بالمعنى وأن قوله : « النظم ترتيب المعاني في النفس ثم النطق بالألفاظ على حذوها » ، لا يعني اهتماماً بالألفاظ وجعلها مناظرة لأهمية المعاني .

ولم يخرج الجرجاني في كلامه وأمثلته عن الجملة والبيت ، ومعلوم أن الأسلوب لا يتضح إلا في أنموذج واسع من قصيدة وقصائد وخطبة وخطب ، وهذا ما لم يفعله .

ولم تسد نظرة عبد القاهر ، ولعلها لم تفهم ، ولعله لم يستطع ان يُفهمها ، فما هي إلاّ أن عاد الأدباء إلى الفصل الصريح بين اللفظ والمعنى وتحدثوا في صفات كل منهما . . . ويكاد يكون كتاب ابن الأثير (المثل السائر)[٣٨] خلاصة لما مر في تاريخ النقد الأدبي وشؤ ون البلاغة من قضايا وأبواب .

يقول ابن الأثير في مقدمة كتابه : « موضوع النحو هو الألفاظ والمعاني ، والنحوي يُسأل عن أحوالها في الدلالة من جهة الأوضاع اللغوية . . . . وموضوع علم البيان هو الفصحاة والبلاغة ، وصاحبه يسأل عن أحوالها اللفظية والمعنوية . وهو والنحوي يشتركان في ان النحوي ينظر في دلالة الالفاظ على المعاني من جهة الوضع اللغوي ، وتلك دلالة عامة . وصاحب البيان ينظر في فضيلة تلك الدلالة ، وهي دلالة خاصة . والمراد بها ان تكون على هيئة مخصوصة من الحسن ، وذلك امرٌ وراء النحو والإعراب . ألا ترى ان النحوي يفهم معنى الكلام المنظوم والمنثور ويعلم مواقع إعرابه ، ومع ذلك فإنه لا يفهم ما فيه من الفصاحة والبلاغة . ومن هنا غلط مفسرو الأشعار في اقتصارهم على شرح المعنى وما فيها من الكلمات اللغوية وتبيين مواضع الإعراب منها دون شرح ما تضمنته من أسرار الفصاحة والبلاغة »[٣٩] .

وكان يمكن أن يكون عمل ابن الأثير نقداً أو دراسة اسلوبية لو نهض بجوهر ما ميَّز به البياني من النحوي وبحث عن الدلالة الخاصة في مجموع النص وفيما هو وراء الألفاظ . ولكنه لم يفعل ذلك ، ومضى في جملة كتابه الضخم يحدد المصطلحات البيانية ويضرب عليها الأمثلة أو يستنبطها من الأمثلة ولا يكاد يتعدى ذلك فكان « بلاغياً » بالمعنى الضيق للبلاغي . وظل اللفظ لديه غير المعنى ، منفصلاً عنه ، وظلت شروط فصاحة اللفظة خلوصها من تنافر الحروف ، ومن الغرابة ، ومن مخالفة القياس والاّ تكون عامية . . . ومضى على ذلك « البلاغيون » يعيدون ويصقلون ، يوجزون ويفصلون . . . حتى كأن عبد القاهر الجرجاني لم يكن ، ولم يقل :

« اتضح اتضاحاً لا يدع للشك مجالاً أن الألفاظ لا تتفاضل من حيث هي الفاظ مجردة ولا من حيث هي كلم مفردة . . . الخ »[٤٠] .

لقد قال الجرجاني حقاً وسجل سبقاً نادراً . ولكن الذين جاءوا بعده لم يسيروا في خطه ، وظلوا حيث هم من الحديث عن اللفظة مقطوعة عما حولها . وساروا ـ كما بدأوا ـ في الفصل بين اللفظ والمعنى . . . في المشرق كما في المغرب . . .

وأول ما يلاقي الباحث من المغرب « ابن رشيق القيرواني » وكتابه « العمدة » . ولكنه يرى أن هذا الكتاب يكاد يكون جمعاً منهجياً لخلاصة ما كان يدور في المشرق ، وفيه يقول مؤلفه :

قال : « اللفظ جسم وروحه المعنى وارتباطه به كارتباط الروح بالجسم ، يضعف بضعفه ويقوى بقوته ، فاذا سلم المعنى واختل بعض اللفظ كان نقصاً للشعر وهجنة عليه كما يعرض لبعض الأجسام من العرج والشلل والعور وما أشبه ذلك ، من غير أن تذهب الروح ، وكذلك إن ضَعُفَ المعنى واختل بعضه كان للفظ من ذلك أوفر حظ كالذي يعرض للأجسام من المرض بمرض الأرواح ، ولا تجد معنى يختل إلاّ من جهة اللفظ وجريه فيه على غير الواجب قياساً على ما قدمت من أدواء الجسوم والأرواح ، فإن اختل المعنى كله وفسد بقي اللفظ مواتا لا فائدة فيه وإن كان حسن الطلاوة في السمع ، كما أن الميت لم ينقص من شخصه شيء في رأي العين ، إلاّ انه لا ينتفع به ولا يفيد فائدة ، وكذلك إن اختل اللفظ جملة وتلاشى لم يصح له معنى ، لأنا لا نجد روحاً في غير جسم البتة .

ثم للناس فيما بعد آراء ومذاهب : منهم من يؤثر اللفظ على المعنى . . . ومنهم من يؤثر المعنى على اللفظ . . . وأكثر الناس على تفضيل اللفظ على المعنى . . . وبعضهم - وأظنه ابن وكيع - مثل المعنى بالصورة ، واللفظ بالكسوة ، فان لم تقابل الصورة الحسناء بما يشاكلها ويليق بها من اللباس فقد بخست حقها ، وتضاءلت في عين مبصرها . . . »[٤١] .

وأورد ابن حازم القرطاجني الكلام في غضون كتابه « منهاج البلغاء »[٤٢] على اللفظ والمعنى كما يرد عند غيره من فصل بينهما ومن صفات خاصة باللفظ وصفات خاصة بالمعنى - أما حديثه الخاص عن « المعاني » بدلالة خاصة فهو أمر آخر لا علاقة له بما نحن فيه هنا .

ويأتي ابن خلدون فيقول : « إعلم أنَّ صناعة الكلام نظما ونثراً إنما هي في الألفاظ لا في المعاني ، وإنما المعاني تبع لها وهي أصل . . . المعاني موجودة عند كل واحد وهي طوع كل فكر منها ما يشاء ويرضى فلا يحتاج إلى صناعة ، وتأليف الكلام للعبارة عنها هو المحتاج للصناعة . . . وهو بمثابة القوالب للمعاني فكما أن الأواني التي يغترف بها الماء من البحر منها آنية الذهب والفضة والصدف والزجاج والخزف والماء واحد في نفسه وتختلف

الجودة في الأواني المملوءة بالماء باختـلاف جنسهـا لا باختـلاف الماء كذلك جودة اللغـة وبلاغتها في الاستعمال . . . »[٤٣]

****

لقد أطلنا الوقوف عند اللفظ والمعنى وأكثرنا من آراء العرب في ذلك لأهمية اللفظ والمعنى ـ قديماً وحديثا ـ في النقد الأدبي عموماً وفي الاسلوب خصوصـاً ، وللإفـادة من الجهود المهمة التي بذلها العرب في هذا الميدان وللاستدلال على شدة اهتمامهم كأنهم أدركوا خطورة الأمر .

وصحيح أنهم فصلوا بين اللفظ والمعنى كثيرا . . . إلاّ انهم كانوا يقربـون الشقـة أحيانا بالأمثلة كأن يذكروا الروح والجسد وكأن يشيروا الى أن النص البليغ يجمع الحسنين بل إن منهم ـ وهم الأكثرون ـ من كادوا يوحدون « البلاغة » بالألفاظ . . . ومنهم من كاد يوحدها بالمعاني . . . ولمسألة التوحيد ، أيّاً كان تيارها أهميتها الكبرى .

وكنا نتمنى لو هداهم طول البحث الى الخروج عن الحيز المحدود لمفهوم اللفظـة المفردة ومفهوم المعنى الذهني ؛ وانهـم إذ استطاعـوا أن يخرجـوا قليلا الى تركيب البيت والجملة . . . فذكروا الصورة مرة . . . والنظم مرة ، لو خرجوا كثيراً .

اننا نقول اليوم إن الاسلوب يشمل البناء العام للنص الأدبي وإن دراسته تقتضي الوقوف عند ترابط الجمل وترابط الفقر والفكر منذ البداية حتى النهاية . . . وكان للعرب شيء من هذا . . . مر عابراً لدى هذا المؤلف أو ذاك . . . وكنا نطمح أن نرى شيئا منه لدى عبد القاهر الجرجاني وهو صاحب نظرية النظم إلاّ انه لم يحقق مطمحنا فقد بذل جهده في التركيب النحوي للجملة أو البيت وقلما تعدى ذلك الى ما هو اكثر منه بما يستحق التوقف . . .

وكان من أقوالهم في وصف الكلام : يأخذ بعضـه برقـاب بعض وهـو قول يفيد التماسك ويدل على النظر الى الترابط لكننا لا نعرف بدء تاريخ هذا الاستعمال . . . على أن هذا القول ليس الوحيد الذي يشير الى وقفات لدى ما هو أوسع من الجملة في البناء العام .

ونستطيع أن نذكر في ذلك ما رواه ابن قتيبة إذ قال : « وسمعت بعض أهل الأدب يذكر أنّ مقصّد القصيد إنما ابتدأ فيها بذكر الديار والدمن والآثار ، فبكى وشكا وخاطب الربع واستوقف الرفيق ليجعل ذلك سببا لذكر أهلها الظاعنين . . . ثم وصل ذلك

بالنسيب فشكا شدة الوجد وألم الفراق وفرط الصبابة والشوق ليميل نحوه القلوب ويصرف إليه الوجوه وليستدعي إصغاء الأسماع ، لأن التشبيب قريب من النفوس لائط بالقلوب . . . فإذا استوثق من الإصغاء إليه والاستماع له عقَّب بايجاب الحقوق ، فرحل في شعره ، وشكا النصب والسَّهر وسرُى الليل وحر الهجير ، وإنضاء الراحلة والبعير فإذا علم أنه أوجب على صاحبه حق الرجاء وذِمامة التأميل وقرر عنده ما ناله من المكاره في المسير ، بدأ في المديح ، فبعثه على المكافأة وهزّه للسماح وفضله على الأشباه وصغّر في قدره الجزيل .

فالشاعر المجيد من سلك هذه الأسالب ، وعدل بين هذه الأقسام ، فلم يجعل واحداً أغلب على الشعر ، ولم يطل فيمل السامعين ولم يقطع وبالنفوس ظمأ الى المزيد»[٤٤] .

هذه نظرة إجمالية الى مجموع قصيدة بل الى النموذج من مجموع قصائد في غرض . . . وهي مهمة في تاريخ النقد ومهمة في تاريخ ما نضع تحت « الاسلوب » من مواد . . . . وهي مبكرة ولا بد من انها تعود لزمن يتقدم زمن ابن قتيبة بدليل قوله « وسمعت . . . » وبدليل عرضه إياها وكأنها قواعد مقررة .

ولكننا اليوم نرى فيها العموم وكنا نبحث عن الخصوص ، وانها تركيز منطقي اكثر منها استقراء لطبيعة شعرية وانما مقتصرة على قصيدة المدح وحده ولم تخرج الى أغراض الشعر والنثر الأخرى وهي كثيرة . . . اما كلمة « أسالب » الواردة في رواية ابن قتيبة ـوهي جمع اسلوب في دلالتها وقد تكون محرفة عن أساليب . . . فهي استعمال لغوي للفظة اسلوب أي الطرق . . . وليست في المصطلح النقدي الذي نحن فيه . . .

ثم نجد ـ ونحن نبحث عن مواد للاسلوب بالمعنى الاصطلاحي ، ولما يتصل منه بالبناء العام مادة أخرى جديرة بالاهتمام ألا وهي نص الأدباء العرب على ثلاثة أشياء من القصيدة هي كما رواها ابن رشيق : المبدأ والخروج والنهاية « . . . الشعر قفل أوله مفتاحه ، وينبغي للشاعر أن يجود ابتداء شعره فانه أول ما يقرع السمع وبه يستدل على ما عنده من أول وهلة . . . وأما الخروج فهو ان تخرج من نسيب الى مديح أو غيره بلطف تحيل ثم تتمادى فيما خرجت إليه . . . ومن الناس من يسمي الخروج تخلصاً وتوسلا . . . وأما الانتهاء فهو قاعدة القصيدة ، وآخر ما يبقى في الأسماع ، وسبيله أن يكون محكما ، لا تمكن الزيادة عليه ، ولا يأتي بعده أحسن منه ، وإذا كان أول الشعر مفتاحاً له وجب أن يكون الآخر قفلا عليه . . . »[٤٥] .

وهو كلام جيد . . . إلاّ اننا اليوم ننظر الى البناء كله فكما أن المطلع والمنتهى والتخلص أمور مهمة فإن ما بينها مهمة أيضاً ويجب أن يكون الترابط تاماً ثم إن أكثر كلام البلاغيين العرب كان زيادة على جزئية الوقفة ـ مقتصراً على قصيدة المديح وان هذه القصيدة تحتوي عدة أغراض ـ وبرأيهم وكما رأينا لدى ابن قتيبة ـ يجب ان تتعدد الأغراض ولم ينتبه أحد الى التناقض بين اجزائها بل إنهم عملوا على تسويغه والبرهنة على صوابه ، أما اليوم فلا نرى رابطا بين الوقوف على الاطلال والنسيب والناقة والممدوح . . . وانما يجب ان تكون القصيدة خالصة لواحد من هذه الأغراض ثم يكون الترابط تاماً بين أجزائه .

وعرض ابن الأثير « للمبادىء والافتتاحات »[٤٦] « وحقيقة هذا النوع أن تجعل مطلع الكلام منَ الشعر أو الرسائل دالاً على المعنى المقصود من هذا الكلام إن كان فتحا ففتحا ، وإن كان هناءة فهناءة . . . وفائدته أن يعرف من مبدأ الكلام ما المراد به . . . » وفي كلام ابن الأثير زيادة على ما في كلام سابقيه أنه نظر الى الكتابة كما نظر الى النظم ، ولا بد من أن يكون لمهنته أثر في ذلك ، ولحظة كتابه كذلك .

ثم تحدث عن « التخلص »[٤٧]« وهو أن يأخذ مؤلف الكلام في معنى من المعاني فبينا هو فيه إذ أخذ في معنى آخر غيره ، وجعل الأول سببا إليه ، فيكون بعضه آخذاً برقاب بعض ، من غير أن يقطع كلامه ويستأنف كلاما آخر بل يكون جميع كلامه كأنما أفرغ إفراغا ، وذلك مما يدل على حذق الشاعر وقوة تصرفه من أجل أن نِطاق الكلام يضيق عليه . . . »

وهذا كلام مهم جداً في بابه لأنه أشبه برد على من يقول إن البلاغة العربية وقفت عند الجزء وإذ اشترطَتْ حسن الابتداء أهملت البناء العام . . . أقول كأنه ، لأنه في ظاهره يبدو من صميم ما يدعو اليه الاسلوب بالمعنى الحديث أي رعاية البناء العام . . . اما في حقيقته فلا يزيد في جملته عن سماح للشاعر بأن ينتقل من معنى الى معنى دون علاقة بين المعنيين ويكون « التخلص » في الغالب وسيلة مفتعلة ينتقل بها الشاعر من الغزل أو وصف الطريق أو وصف الطبيعة الى الممدوح .

خلق أطلّ من الربيع كأنه خلق « الإمام » وهديه المتيسرْ

وكان حديث ابن الأثير عن التخلص في النثر أدل . وورد لابن الأثير موقف آخر حاول فيه أن يخرج قليلا عن المعتاد في الوقفة عند الجزء وذلك حين « فاضل » بين

قصيدتين من المدح جاء فيهما وصف للاسد ، الأولى للبحتري والثانية للمتنبي فقال[٤٨]:
« . . . ألا ترى أن البحتري قد قصر مجموع قصيدته على وصف شجاعة الممدوح في تشبيهه بالأسد مرة وتفضيله عليه أخرى ، ولم يأت بشيء سوى ذلك ، وأما أبو الطيب فقد أتى بذلك في بيت واحد وهو قوله :

أمعفر الليث الهِزبر بسوطه   لمن ادَّخرت الصارم المصقولا ؟

ثم إنه تفنن في ذكر الأسد ، فوصف صورته وهيئته ، ووصف أحواله في انفراده في جنسه ، وفي هيئة مشيه واختياله . . . وأخرج ذلك في أحسن مخرج وأبرزه في أشرف معنى ».

« واعلم أن من أبين البيان في المفاضلة بين أرباب النظم والنثر أن يتوارد اثنان منهما على مقصد من المقاصد [غرض من الأغراض] يشتمل على عدة معان كتوارد البحتري والمتنبي ها هنا على وصف الأسد ، وهذا أبين في المفاضلة من التوارد على معنى واحد يصوغه هذا في بيت من الشعر وفي بيتين ، ويصوغه الآخر في مثل ذلك . . . فاذا أردت أن تعلم فضل ما بين الرجلين فانظر الى قصيدتيهما في مراثي النساء . . . ومن الواجب أنه اذا سلك الناظم أو الناثر مسلكا في غرض من الأغراض الآ يخرج عنه ، كالذي سلكه هذان الرجلان في الرثاء بامرأة » .

هذه أمور مهمة لمن يجمع مواد لما آل اليه مصطلح « الاسلوب » في العصر الحديث ولا يعيبها إلا أنها جاءت جزئية ومتقطعة وإنْ يقفْ مؤلف عند نقطة منها يتركها سريعاً وقلما التزمها الآخرون بعده فأضافوا اليها . . .

بل إننا نرى البلاغيين المتأخرين اكتفوا بالنص على الابتداء والتخلص والانتهاء وضربوا أمثلة محدودة ظلوا يكررونها حتى بدوا متأخرين عما وصل اليه ابن الأثير . . .

ويحتل حازم القرطاجني مكانا خاصاً بما أولى ما يتصل بالبناء العام من اهتمام ، ونجد ذلك خصوصاً عند ما أسماه بالمعاني[٤٩] وكأنه يقصد بالمعاني الموضوعات الجزئية التي تتألف منها قصيدة في غرض من الأغراض ، فقصيدة للنسيب ـ مثلا فيها المعاني الآتية : وصف المحبوب ، وصف الخيال (الطيف) ؛ وصف الطلول ، وصف النوى . . .

والشاعر المجيد المقصد هو الذي يجيد الوصل بين هذه المعاني ليكوِّن منها كلاً فيرتبها ويضع بعضها من بعض على ما ينبغي ، ويجب أن يقدم ما يكون للنفس به عناية

بحسب الغرض المقصود ويتلوه الأهم فالأهم .

وتحدث عن القصيدة المركبة أي التي تتألف من غرضين كالنسيب والمديح ، فعرض لمعاني النسيب وترابطها ثم قال : « فأما المديح المتخلص اليه من نسيب فالوجه أن يصدر بتعديد فضائل الممدوح ، وأن يُتلى ذلك بتعديد مواطن بأسه وكرمه وذكر أيامه في أعدائه . وإذا كان للممدوح سلف حسن تشفيع ذكر مآثره بذكر مآثرهم ثم يختتم بالتيمن للممدوح والدعاء له . . . »(٥٠) .

كأن حازماً هنا يجمع ما رأينا عند ابن قتيبة مع ما رأينا عند البلاغيين في الابتداء والتخلص والانتهاء بعد ان يضيف اليها ما لديه فيزيدها بسطا . . . وتعقيداً تمليه عليه عقليته الموغلة في «المنطق» وثقافته اليونانية التي يصعب تطويعها . . . دون ان يقلل هذا من اهمية وقفته لدى المعاني وضرورة ترابطها لتكوِّن مجموع القصيدة .

وقد رأينا أن الاسلوب بالمعنى الحديث لا يقف عند حدود اللفظة والجملة أو البيت الواحد ، وإنما يتابع الترابط بين أجزاء النص الأدبي . بل إن حازماً زاد على عنايته بالمعاني وترابطها أن حدد تعريف الأسلوب بهذا الترابط : « ولما كانت الأغراض الشعرية يوقع في واحد منها الجملة الكبيرة من المعاني والمقاصد ، وكانت لتلك المعاني جهات فيها توجَد ومسائل منها تقتنى كجهة وصف المحبوب وجهة وصف الخيال وجهة وصف الطلول وجهة وصف يوم النوى وما جرى مجرى ذلك في غرض النسيب ، وكانت تحصل للنفس بالاستمرار على تلك الجهات والنقلة من بعضها الى بعض وبكيفية الاطراد في المعاني صورة وهيئة تسمى الأسلوب ، وجب أن تكون نسبة الاسلوب الى المعاني نسبة النظم الى الألفاظ ، لأن الاسلوب يحصل عن كيفية الاستمرار في أوصاف جهة من جهات غرض القول وكيفية الاطراد من أوصاف جهة الى جهة . فكان بمنزلة النظم في الألفاظ الذي هو صورة كيفية الاستمرار في الألفاظ والعبارات والهيئة الحاصلة عن كيفية النقلة من بعضها الى بعض وما يعتمد فيها من ضروب الوضع وأنحاء الترتيب . فالأسلوب هيئة تحصل عن التأليفات المعنوية ، والنظم هيئة تحصل عن التأليفات اللفظية .

. . . ولما كان الأسلوب في المعاني بإزاء النظم في الألفاظ وجب أن يلاحظ فيه من حسن الاطِّراد والتناسب والتلطف في الانتقال عن جهة الى جهة والصيرورة من مقصد إلى مقصد ما يلاحظ في النظم من حسن الاطراد من بعض العبارات إلى بعض ومراعاة المناسبة ولطف النقلة . . . »(٥١) .

يتضح من هذا ـ هنا ـ أن حازماً يفصل بين اللفظ والمعنى ، ثم يجعل لترابط الألفاظ بعضها ببعض حتى تكون جملاً وفقراً او ابياتا ومقطعات وقصائد اسماً خاصاً هو النظم ؛ ويجعل لترابط المعاني بعضها ببعض وتواليها في القصيدة الواحدة اسماً خاصاً هو الأسلوب(٥٢) .

وليس هذا الفصل بالمستغرب في تاريخ النقد الأدبي أو الدراسة الأسلوبية ، وقد رأينا الأسلوب لدى الغربيين شكلا ومضمونا ، وإذا كان الشكل أوسع من اللفظة المفردة والجملة والبيت ، وكان المضمون أوسع من المعنى الواحد للفظة الواحدة أو الجملة أو البيت ، فإننا نجد اللفظ ، لدى حازم ، صار ألفاظاً وتأليفاً للمفردات والجمل والفقر . . . فإذا هو نظم ، والنظم بهذه الدلالة أوسع من أي استعمال رأيناه للفظة والألفاظ فهو أقرب الى الشكل ؛ ونجد المعنى صار معاني اختار لترتيبها كلمة الاسلوب ، وكلمة الاسلوب ـ هذه ـ أوسع من المعنى الواحد ، فهي هنا أقرب الى المضمون .

وقارب حازم ميدان السعي لإيجاد لفظة تكون مصطلحاً يجمع النظم والأسلوب (أي الألفاظ مترابطة والمعاني متوالية) ويدل على ما يميز أديباً من أديب بما يكون صورة خاصة لأصالته . وإنه ان لم يوجد ذلك المصطلح صراحة فقد ألمح إليه إذ خطا خطوة لم يسبقه ـ في علمنا ـ أحد(٥٣) من المؤلفين العرب ولم يحاول أحد منهم متابعتها وإكمالها. تلك الخطوة ما سماه «المنازع الشعرية»(٥٤) وقد عرض إليها بعد الانتهاء من الحديث عن النظم والأسلوب مباشرة ، فقال : « المنهج الرابع في الإبانة عن المنازع الشعرية وأنحائها وطرق المفاضلة بين الشعراء في ذلك . . . ومنازع الشعراء في الشعر تختلف . . . إن المنازع هي الهيئات الحاصلة عن كيفيات مآخذ الشعراء في أغراضهم ، وأنحاء اعتماداتهم فيها ، وما يميلون بالكلام نحوه أبداً ، ويذهبون به إليه حتى يحصل بذلك للكلام صورة تقبلها النفس أو تمتنع من قبولها . والذي تقبله النفس من ذلك ما كانت(٥٥) المآخذ فيه لطيفة والمقصد فيه مستطرفاً، وكان للكلام به حسن موقع من النفس . والمعين على ذلك أن ينزع بالكلام إلى الجهة الملائمة لهوى النفس من حيث تسرها أو تعجبها أو تشجوها ، حيث يكون الغرض مبنياً على ذلك ، نحو منزع عبد الله بن المعتز في خمرياته ، والبحتري في طيفياته ، فان منزعهما ، فيما ذهبا إليه من الأغراض ، منزع عجيب .

. . . والذي لا تقبله النفس من ذلك ما كان بالضد مما ذكرته .

والناس يختلفون في هذا . فيستحسن بعضهم من المنازع ما لا يستحسنه آخر . وكلّ منهم يميل الى ما وافق هواه .

. . . ومن الشعراء من يمشي على نهج غيره في المنزع ويقتفي في ذلك أثر سواه ، حتى لا يكون بين شعره وشعر غيره ممن حذا حذوه في ذلك كبير ميزة ، ومنهم من اختص بمنزع يتميز به شعره من شعر سواه ، نحو منزع مهيار ومنزع ابن خفاجة .

وهذا الامتياز يكون بأحد طريقين : إما بأن يؤثر في شعره أبداً الميل الى جهة لم يؤثر الناس الميل إليها ولم يأخذوا فيها مأخذه ، فيتميز شعره بهذا عن شعرهم[٥٦] ، وإما بأن لا يسلك أبداً في جميع الجهات التي يميل بكلامه إليها مذهب شاعر واحد ولكن يقتفي اثر واحد في الميل الى جهة وأثر آخر في الميل إلى جهة أخرى ، وكذلك في جهة جهة يأخذ بمذهب شاعر شاعر ، فتكون طريقته طريقة مركبة ، **فيتميز كلامه بذلك وتصير له صورة مخصوصة** .

. . . وقد يعنى بالمنزع أيضاً كيفيةُ مأخذ الشاعر في بنية نظمه وصيغة عباراته وما يتخذه أبداً كالقانون في ذلك كمأخذ أبي الطيّب في توطئة صدور الفصول للحِكَم التي يوقعها في نهاياتها . فإنّ ذلك كلّه منزع اختص به أو اختص بالإكثار منه والاعتناء به .

وقد يعني بالمنزع غير ذلك إلاّ أنه راجع إلى معنى ما تقدم ، فإنه أبداً لطف مأخذ في عبارات أو معانٍ أو نظم أو اسلوب . . . »

ويتسع مصطلح « الاسلوب » لما هو أ[illegible] من القصيدة الواحدة أي : الى الغرض الذي قيلت فيه القصيدة والأغراض التي قيلت فيها القصائد . . . من الشعر الوجداني (الغنائي) . وقد عرض النقد العربي إلى شيء من هذا دون ربطه بكلمة أسلوب . فعرفنا الحماسة والغزل والمديح والرثاء . . . وذلك واضح في أبواب حماسة أبي تمام ، وإنك لتراه هنا وهناك من كتب الأدب قبل الحماسة وبعدها . بل إن قدامة بن جعفر عُني به عناية خاصة إذ تحدث عن « المعاني » ، والمعاني لديه : المدح والهجاء والمراثي والتشبيه والوصف والنسيب . . . وتحدث عن نعوت المعاني هذه وعيوبها .

ووردت « المعاني » مرة لدى القاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني كما وردت عند قدامة لتعني الأغراض ، وقد أجراها وكأنها امر مسلّم به معروف لا يحتاج الى شرح . ولكنه عرض مجموع ما لديه وكأنه رأيه الخاص :

« ولا آمرك بإجراء أنواع الشعر كله مجرى واحداً ، ولا أن تذهب بجميعه مذهب بعضه ، بل أرى لك أن تقسِّم الألفاظ على رتب المعاني ، فلا يكون غزلك كافتخارك ، ولا مديحك كوعيدك ، ولا هجاؤك كاستبطائك ، ولا هزلك بمنزلة جدك ، ولا تعريضك مثل تصريحك . بل رتب كلاّ مرتبته وتوفيه حقه ، فتلطف إذا تغزلت ، وتفخم إذا افتخرت ، وتتصرف للمديح تصرُّف مواقعه ؛ فان المدح بالشجاعة والبأس يتميز عن المدح[٥٧] باللباقة والظَّرف ؛ ووصف الحرب والسلاح ليس كوصف المجلس والمدام ؛ فلكل واحد من الأمرين نهج هو أملك به ، وطريق لا يشاركه الآخر فيه .

وليس ما رسمته لك في هذا الباب بمقصور على الشعر دون الكتابة ، ولا بمختص بالنظم دون النثر ؛ بل يجب أن يكون كتابك في الفتح أو الوعيد خلاف كتابك في التشوق والتهنئة واقتضاء المواصلة ؛ وخطابك إذا حذرت وزجرت أفخم منه إذا وعدت ومنيت .

فأما الهجو فأبلغه ما جرى مجرى الهزل والتهافت ، وما اعترض بين التصريح والتعريض ، وما قربت معانيه وسهل حفظه ؛ وأسرع علوقه بالقلب ولصوقه بالنفس ؛ فاما القذف والإفحاش فسباب محض ، وليس للشاعر فيه إلاّ إقامة الوزن وتصحيح النظم . . . »[٥٨] .

وهذا الذي أورده القاضي الجرجاني جديد جليل ذو صلة بالدراسة الاسلوبية ، ولا غرو أن وردت كلمتا « نهج » و « طريق » في غضونه فكأنه يربط الأغراض بالأساليب . ولكل غرض اسلوبه . وهذا الاسلوب مشتق من طبيعة الغرض نفسه ومتناسب وإياه . . . والحديث في هذا أوسع كثيراً من الكلام على اللفظ والمعنى .

ولكن هذا لم يرد في كتابَ القاضي الجرجاني إلاّ مرة واحدة وعلى هيئة النظرية . ولو أخذ الناقد بها نفسها وطبقها على قصائد من شعر المتنبي وغيره . . . لخطا خطوة مهمة . . .

وابن رشيق إذ يضمن كتاب « العمدة » خلاصة الفكر النقدي ـ والبلاغي ـ للعرب يعقد فصلاً خاصا ـ أو بابا كما سماه ـ في « أغراض الشعر وصنوفه » . ويبين ما يتصف به كل غرض : « حق النسيب أن يكون حلو الألفاظ رسلها ، قريب المعاني سهلها . . وسبيل الشاعر ـ إذا مدح ملكا ـ أن يسلك طريقة الإيضاح والإشادة بذكر الممدوح ، وان يجعل معانيه جزلة وألفاظه نقية . . . والافتخار هو المدح نفسه ، إلاّ ان الشاعر يخص به

نفسه وقومه . . . الرثاء . . . الهجاء . . . الاعتذار . . . »

ويتحدث حازم القرطاجني طويلاً عن الأغراض . . . ويُبدي رأيا خاصاً يقول فيه « . . . فقد تبين أن أمهات الطرق الشعرية [بحسب ما قصد به من الأغراض] أربع ، وهي التهاني وما معها ، والتعازي وما معها ، والمدائح وما معها ، والأهاجي وما معها ، وان كل ذلك راجع الى ما الباعث عليه الارتياح ، والى ما الباعث عليه الاكتراث والى ما الباعث عليه الارتياح والاكتراث معا . . . » .

نقولها مرة أخرى ، إن في المواد المتناثرة التي حفظها التراث العربي ما يمكن أن يؤلف عناصر مهمة في الدراسة الأسلوبية[٥٩] . وقد حال دون التقدم في هذه المواد والتوسع ضيق النطاق الإنشائي وخمود الحضارة قرونا عديدة ، على حين تعددت لدى الغرب الأنواع الأدبية وجد واجتهد حتى صار الأُسلوب لديه شكلا ومضمونا ، وأن الشكل والمضمون أمر واحد ، بل انه الأصالة التي تميِّز أديباً مبدعاً كبيراً عن أديب مبدع كبير .

أجل ، لأن الذي يتشابه فيه الأدباء من لغة وبلاغة وتعبير عن أفكار هو ملك عام للناس كلهم وشرط في كتابة الناس كلهم . وليس هذا ـ لدى الدقة ـ من الأسلوب ، لأن الواجب يقتضي أن يكتب عامة الناس بلغة سليمة متماسكة الفقر ؛ تتوافر هذه الشروط في كتابة المحامي ومعاون الشرطة . . . والمعلم والتلميذ . . . والصحفي . وليس في هذه الكتابة ما يدخلها عالم الأسلوب ، لأن هؤلاء يكتبون كما يجب أن يكتب الناس كلهم ، ولأنك لا ترى وراء حروفهم شخصية متميزة وأصالة .

ويخرج عن الاسلوب ما اعتدنا تدريسه طلابنا باسم الاسلوب العلمي (او التعليمي) ، فما هذا ، لدى التحقيق ، باسلوب ، لأنك لا تجد فيه تمايز الشخصيات والطوابع الخاصة ولا العواطف والأخيلة التي تتصل بهذه الشخصيات وتجاربها ، ليس هو اسلوبا ، وانما هو كتابة الناس كلهم ، أي ما يجب أن تكون الكتابة لدى أي إنسان يريد أن يكتب عارضاً معلوماته على الآخرين قصد إفادتهم وتزويدهم وتفهيمهم إياها ؛ ومفروض بكل إنسان أن يكون سهل الألفاظ حسن التركيب واضح القصد متسلسل الأفكار مترابط الفقرات متماسك الخطة .

هذه صفات واجبة في كل كتابة ، وهي عامة موضوعية ، مما يمكن تعليمه وتعلمه بالتوجيه والممارسة وبالدرس الذي كان يسمى « الإنشاء » وصار يسمى « التعبير » . اما

الأسلوب الحقيقي فما لا يمكن تعلمه أو تعليمه .

ويخرج - كذلك - عن الاسلوب بالمعنى الصحيح ، وعن الدراسة الأسلوبية بالمعنى الصحيح : السرقات الأدبية ، والنتاج الضعيف لأديب كبير يقوله تكلفا ، ونتاج الأدباء الصغار ، والضعيف لا اسلوب له . وتخرج الطريقة القديمة في الدراسة الأسلوبية بأن تعدد المفردات الغريبة وتشخص الاستعارة والجناس ، وتقف ؛ فلم تعد الدراسة الأسلوبية تشخيصاً جزئيا ، وإنما هي غور وراء مجموع الأثر لمعرفة المزايا الخاصة الأصيلة في الأثر العالي .

وتخرج - كذلك - الموازنة بين شاعرين في رديئهما . لأن الرداءة ليست من الأسلوب ولأن هذه الرداءة لا تمت الى الشاعر الكبير بصلة .

ويمكن أن يخرج عن الدراسة الأسلوبية الصحيحة : اسلوب العصر الفلاني واسلوب المدرسة الفلانية ، فكيف يكون اسلوباً ما كان على هذه الدرجة من العموم بحيث يلتقي فيه العشرات والمئات . ان الصفات التي يلتقي فيها العشرة والمئة من عصر أو أمة أو مدرسة ، صفات عامة لا أصالة لأصحابها فيها ، فهي - إذن - ليست من الأسلوب . ان شاعرين كبيرين من عصر واحد أو أمة واحدة أو مدرسة واحدة يختلفان في جيدهما تمام الاختلاف لأنهما اسلوبان . ولا نقول : إنهما أسلوبان متميزان ، لأن من حقيقة الأسلوب أن يكون متميزاً . ومن هنا ، نقول : إن في العالم من الأساليب بمقدار ما فيه من أدباء كبار .

ولكل أديب منشىء أو شاعر طريقته التي يعالج بها موضوعاته وأصبح بها « هو » ، واختلف بهذه الطريقة عن غيره فنقول مثلا : هذا أسلوب البحتري وذاك اسلوب المتنبي أو أبي تمام وهذا اسلوب علي بن ابي طالب او الجاحظ او طه حسين أو الزيات . .[٥٩]

فاسلوب الشاعر - إذاً - يتضح فيما تمنح هذه الأشياء التي يكتبها أو يقولها من قوة جديدة . اما التركيبات او الألفاظ والجمل والخيال والعاطفة وغيرها فهي بقايا وعوامل مساعدة يمكن أن تتهيأ للأديب ولغير الأديب .

لقد نظم البحتري شعراً كثيراً ونحن نهتم به ونعجب وندرسه لأنه كان ذا أسلوب ، ونحن ندرس - بصورة خاصة - ما أصبح به البحتري ، إذ ان ما يختلج في نفسه من عواطف وانفعالات وإحساسات وآلام وشكوى وفرح وحزن تنتاب الناس كلهم ؛ والاستعارات والكنايات التي يأتي بها يستطيع أن يأتي بها الناس كلهم . ولكن طريقة

البحتري في التعبير هي التي جعلتنا نميزه من غيره وهي التي جعلتنا نسأل : لم كان البحتري غير أبي تمام ؟ ولم كان البحتري أجود من أبي تمام مرة وأردأ منه مرة أخرى ما دامت الألفاظ متشابهة والثقافة متقاربة والعصر واحدا ؟ وفي الجواب نقول : ان رديء الأشياء من الطرفين لا يهمنا ، أما الشيء المهم فهو الجيد من الطرفين . ولهذا فاننا ندرس - في الأسلوب - أصل ما في الأديب .

ومن البديهيّ أنه لا يمكن أن يتفق أديبان كبيران والاسلوب يعني الأصالة . ولذا فإننا نؤكد في الدراسة الأسلوبية الصحيحة ما اختلف فيه اثنان وليس ما اتفقا فيه . إننا ندرس ما أضفاه الشاعر من نفسه من قوة على الألفاظ والتركيبات والمعاني . . . وجعل من المجموع شيئاً خاصا به له جماله الخاص من حيث هو كل وليس من حيث هو لفظة مفردة أو معنى مفرد . . .

ونجد ، مثل أبي تمام والبحتري - الشاعرين الفرنسيين كورني وراسين ، وهما يتعاصران في القرن السابع عشر ويزاولان نوعاً واحدا هو الدرامي بل التراجيدي على وجه الخصوص ، ولكننا نقول : هذا كورني وهذا راسين .

وتقول : كيف نميز الاسلوب ؟ وتقول : ان هذا يعتمد كثرة قراءتنا للنصوص ، فنحن عندما نقرأ لأديب معين ولمدة قد تطول نألف ذلك الأديب وأسلوبه وكأننا نعيش معه ، ونستطيع بعد ذلك ان نحكم أن هذا أسلوب المتنبي وهذا اسلوب طه حسين وهذا اسلوب جبران . . . أو الجواهري أو المازني أو الزيات . . . ومن هنا كانت الملازمة من شروط النجاح في النقد ، وصار في العصر الحديث تخصص في النقد . . .

ليس الأسلوب اللفظة المفردة والجملة . . والعاطفة والخيال . . . والبناء العام والنوع . . . إن هذه أضعف أموره ، إنه هذه و « شيء آخر » إنه الجانب الأصيل الذي يرتفع بالنص الى مستوى الروائع الخوالد ويميز صاحبه من سواه . ومن هنا نعلم ان هذا « الشيء الآخر » أهم ما في الأمر .

الناقد القدير هو الذي يستطيع أن يغوص وراء الأصالة ويبحث عن الموهبة متحدة في الأثر الأدبي ويتقصى ما سميناه بالشيء الآخر . وهنا تكمن الصعوبة . وإلاّ ، فما أسهل أن يقال هذه لفظة غريبة وهذه استعارة ، وهذا حب وذلك تصوير ! وهذا أخلاقي وذاك لا أخلاقي . ان « الشيء الآخر » أجدر كل شيء بالدراسة ، بل انه وحده مجال الدرس والنقد . وهذه الدراسة صعبة ، لأنها « الأديب نفسه » بل « الأديب » في أصدق

ساعاته ، ساعات الخلق والإبداع التي يستطيع أن يعبر خلالها ـ من غير تكلف ـ عن أعمق مشاعره وأعمق ما هو كائن في كل إنسان .

هو صعب جداً ، ولا يستطيع أحد أن يدَّعي التمكن منه وبلوغ درجته العليا ، وإن كان الناس ، أي النقاد ، درجات في الاقتراب من هذا « الشيء الآخر » وهم يتفاوتون بنسبة موهبتهم واستعدادهم في هذا الميدان . وكل ناقد كبير منهم يحقق شيئا من الهدف وتبقى أشياء للآخرين وللأزمان القابلة .

وهذه الصعوبة في المفهوم الجديد للأسلوب هي التي تشحذ الهمم وتمنح جهد الناقد طعما وتسم عمله بالكشف وتهيىء له الأهمية والمكانة ـ ان دراسة المبدعين أسلوبياً هي النقد الأدبي بالمعنى الصحيح . ولو وضعت كلمة « اسلوب » بدلاً من كلمتي « النقد الأدبي » لما أبعدت .

وإذا بدا على الحديث عن الأسلوب في تعريفه وتتبع تطوره عبر التأريخ اضطراب أو غموض ، فان ذلك يرجع الى صعوبة التحديد ، والى ان البحث عن هذا التحديد لم ينقطع . وإذا كان الغرب نفسه مضطربا غامضاً متردداً بين الجزئي والكلي والشكلي والمضموني ، فمن الأولى أن ينعكس علينا ما هو عليه . ولقد زاد الأمر تعقيداً بإيجاده مصطلح الـ Stylistique مشتقاً من الـ Style وكثيراً ما تحدث عن الفرع وهو يقصد الاصل وبالعكس ، وتمر به عهود تبذ عنايته بالفرع عنايته بالاصل ، ومن تلك العهود عصرنا الحالي حتى كان الـ Stylistique هو الأصل وهو الاسلوب .

أما تدعو هذه الحال الى اختراع لفظة جديدة للمفهوم الذي نريده ، لأن لفظة اسلوب لا تحتمله ولأن الناس لا يريدون ان يفكوا اختصاص هذه اللفظة عن الشكل ؟



المراجع والهوامش

(١) B. Dupriez, 73 Larousse, Le Robert

(٢) القاها لدى انتخابه عضواً في المجمع العلمي الفرنسي (الاكاديمية الفرنسية) يوم السبت ٢٥ آب ١٧٥٣ .
نقل المحاضرة الى العربية الدكتور أحمد أحمد بدوي ونشرها في مجلة الرسالة القاهرية ثم في الجزء الأول (المجموعة الأولى) من كتابه « من النقد والأدب » بعنوان « حديث عن الاسلوب » ص ١٨١ - ١٩١ من ط ٢ ، سنة ١٩٦٠ ، القاهرة ، مكتبة نهضة مصر بالفجالة .

(٣) Le Style est l'homme même
هكذا في النسخ المتداولة والنسخة التي ترجم عنها الدكتور بدوي ، ولكن الطبعة الفرنسية التي حققها رنه نوله إذ تبنت القول بهذا النص ص22 ، تقول في الهامش : انه ورد في عدد من الطبعات المبكرة هكذا : Le Style est de L'homme même الأسلوب من الرجل نفسه ، وانه كثيراً ما « شُوِّه » واستشهد به بصيغة أكثر ايجازا : Le Style C'est l'homme وقد نبه - من الأدباء العرب - الى الصيغتين أحمد حسن الزيات في كتابه « دفاع عن البلاغة »القاهــرة ، ط ٢ ١٩٦٧ ، ٦٧ .
وليلاحظ أن لقول بيفون أساساً قديماً ، رومانياً إن اردنا التخصيص فقد قال سنك « الأسلوب هو وجه الروح . . . اسلوب الرجال يشبه حياتهم . . . »

(٤) ينظر الزيات ٨١ - ١٢٤

(٥) ينظر أمين الخولي - فن القول ، القاهرة ٢١٧ - ٢٢٣ .

(٦) ينظرPlékhanov ، بليخانوف وترجماته ، وينظرH. Le Febvre (وهو مترجم) ، ومقالات الدكتور صلاح خالص في الأعداد الأولى من مجلة الثقافة الجديدة ، بغداد ١٩٥٤ . ومن ا لكتب المهمة كتاب اي . فينوغرادوف ،مشكلات المضمون والشكل في العمل الأدبي - وينظر كتاب « الأفكار والأسلوب » تأليف أ . ف . تشيشرين .

(٧) ب . غوريلي ٣٦ .

(٨) ترجم عن البنوية في العربية كتاب جان ماري أوزياس ، وألحق به مقالة جيرار جنيت : البنيوية والنقد الأدبي ، وكتاب جان بياجيه كما ترجم كتاب كلودليفي - ستروس : الأنتروبولوجيا النبوية . . وأكثر ما تظهر آثار الشكلية والبنيوية فيما ألف أخيراً في بابSTYLISTIQUE . وكتب عنها في العربية الدكتور زكريا إبراهيم - مشكلة البنية ، القاهرة ، مكتب مصر ، ١٩٧٦ ؛الدكتورة سامية أحمد - في الأدب الفرنسي المعاصر ، القاهرة ، الهيئة المصرية ١٩٧٦ وتأثر المغرب العربي ، ولا سيما تونس ، بالموجة السائدة في فرنسا ، فدخلت البنيوية في مناهج الدراسة والتأليف ، وكان من ذلك : البنية القصصية في رسالة الغفران ، والبنية القصصية في حديث عيسى بن هشام ، وأصدر المسدي : الأسلوب والاسلوبية وعنيت مجلة « الحياة الثقافية » عناية خاصة . وفي مصر أصدر الدكتور صلاح فضل : نظرية البنائية في النقد الأدبي وأصدرت « الفكر العربي » مجلة الأنماء العربي للعلوم الانسانية عدداً مزدوجا (٨ - ٩) خاصا « بالألسنية احدث العلوم الانسانية » بيروت ١٥ يناير - ١٥ آذار ١٩٧٩

(٩) ترجمت مجلة الطريق في عدد شباط ١٩٧٥ مقالة ناتاليا رجيفكايا : الاتجاهات الشكلية الجديدة في النقد الفرنسي المعاصر . ٣٣ - ٤٧ .

(١٠) حتى اضطر محققو محاضرة بيفون الى أن يوضحوا قصد المحاضر . Buffon, 22

(١١) كلودل بدلالة Ency. Larousse.

(١٢) ما ألف في عقلية النصف الأول من القرن العشرين على وجه الخصوص .
Cressot, Marouzau, Grente...

(١٣) Albalat, Courauit...

(١٤) Willian Strunk-The Elements of Style

(١٥) يذكرنا بعبد القاهر الجرجاني في دلائل الإعجاز .

(١٦) وتختلط هذه الموجة بالبنيوية . . . والشكلية . . . وينعكس اهتمام الغرب بكثرة ما ألف في الموضوع ، ينظر من مؤلفاته . . . Deloffre

(١٧) عن آثار المفهوم الغربي في مصطلح الاسلوب ينظر الزيات ـ دفاع عن البلاغة ، أمين الخولي ـ فن القول ، أحمد الشايب ـ الاسلوب ، محمد كامل أحمد جمعة ـ الاسلوب ، القاهرة ، مكتبة القاهرة الجديدة ، ١٩٦٣ (ط ١ ، ١٩٥٩) ، علي بو ملحم « في الأسلوب الأدبي » ـ بيروت ، المكتبة العصرية ، ١٩٦٨ . وللمؤلف مقال بعنوان « في الاسلوب » في كتابه ـ مقالات ، بغداد ١٩٦٢ . وينظر محمد مندور ـ في الميزان الجديد ، القاهرة ١٩٤٤ فصل : الأدب المهموس .

(١٨) تنظر مادة « أسلوب » في المعجمات .

(١٩) عمل خير الله علي السعداني رسالة ماجستير في جامعة بغداد بعنوان « مصطلحات نقدية » ١٩٧٤ عقد فصلها السابع على « عائلة المذهب » درس فيها : المذهب ، الطريقة ، الاسلوب ، النمط ، الطراز ، المنهاج مبتدئاً من أصلها المادي واستعمالها اليومي في الحياة ثم استعمالها الأدبي ومدى ما صارت به مصطلحاً نقدياً (ص) ٢٠٢ ـ ٢٢٢ لا يستغني الباحث في الأسلوب عند العرب عن الرجوع اليها والأخذ عنها والاعتماد على مواردها ـ وقد فعلنا ذلك .

(٢٠) ينظر بشر بن المعتمر في البيان والتبيين للجاحظ ١/ ١٣٥ ـ ١٣٦ . وربما كان الكلام في هذه القضية من اهتمامات المعتزلة على وجه الخصوص .

(٢١) كتاب الصناعتين تحـ . علي البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم ، القاهرة ، ط ٢ ، ١٩٧١ ص ١٦٧ ـ والعتابي كلثوم . . . توفي سنة ٢٢٠ .

(٢٢) البيان والتبيين ١/ ٧٥ .

(٢٣) دلائل الإعجاز لعبد القاهر الجرجاني ، القاهرة ، المنار ، ط٢، ١٣٣١ ص ١٩٨ ؛ الحيوان للجاحظ ٣/ ١٣١ ، ١٣٢ . . .

(٢٤) ابن قتيبة ـ الشعر والشعراء تحـ . أحمد محمد شاكر ، القاهرة ، ط ٢ ، دار المعارف ، ١٩٦٦ ، ١/ ٦٤ ـ ٧٠ . وينظر الجرجاني ـ دلائل ٢٧٩ .

(٢٥) ابن طباطبا ـ عيار الشعر تحـ ـ الحاجري وسلام ، القاهرة ، المكتبة التجارية ١٩٥٦ ص ٨٤ ؛ وينظر الجرجاني ـ دلائل ٥٩ ؛ الجرجاني ـ أسرار البلاغة تحـ . أحمد مصطفى المراغي ، القاهرة ، ط ١ ، مطبعة الاستقامة ١٩٤٨ ص ٢٧ ـ ـ ؛ العقاد ـ مراجعات ، القاهرة ، المطبعة الرحمانية ، المقالة نشرت لأول مرة سنة ١٩٢٥ .

(٢٦) ابن طباطبا ٨ .

(٢٧) قدامة بن جعفر ـ نقد الشعر ، القاهرة ، مكتبة الخانجي ، د . ت ، ص ١٣ . وينظر الجرجاني ـ دلائل ١٩٦ .

(٢٨) نفسه ٢١ .

(٢٩) نفسه ١٧٠ .

(٣٠) الأمدي ـ الموازنة تحـ . السيد أحمد صقر ، القاهرة ، دار المعارف ١٩٧٢ ، ١/ ٦ .

(٣١) الوساطة تحـ . محمد ابو الفضل ابراهيم وعلي محمد البجاوي ، القاهرة ط ٢ ، سنة ١٩٥١ ص ٣٣ .

(٣٢) نفسه ١٢١ .

(٣٣) شرح ديوان الحماسة ، نشره أحمد أمين وعبد السلام هارون ، ط ١ ، ق ١ ، القاهرة ، مطبعة لجنة التأليف والنشر والترجمة ، ١٩٥١ ، ص ٥ .

(٣٤) ينظر الجرجاني ـ دلائل ٢٠٣ .

(٣٥) في كتابه سر الفصاحة .

(٣٦) ينظر دلائل الإعجاز ، اللفظ والمعنى ـ في كلام الجرجاني على النظم ما يقرب منه كلام الغربيين على « البنيوية » . روي لي أن طالبة تدرس « الجرجاني » رسالة دكتوراه في فرنسا ، قال لها أستاذها وقد اطلع على الأمر : ان الجرجاني هذا رائد البنيوية .

(٣٧) دلائل ١٩٥ ـ ١٩٨ وتنظر ٣ ، ٣٨ ـ ٣٩ .
(٣٨) ينظر خير الله ٢١١ .
(٣٩) اعتمدنا على تحقيق الحوفي وطبانة .
(٤٠) القسم الأول ٣٩ ، ٤٠
(٤١) العمدة ، تحـ . محمد محي الدين عبد الحميد ، مطبعة حجازي ، القاهرة ١٩٣٤ ، ١/١٠٣ ـ ١٠٤ .
(٤٢) حققه محمد الحبيب بن الخوجة ، تونس ، دار الكتب الشرقية ، ١٩٦٦ .
(٤٣) المقدمة ، الفصل السابع والأربعون . القاهرة ، مطبعة مصطفى محمود .
(٤٤) الشعر والشعراء ـ المقدمة ص ٧٤ ـ ٧٥ .
(٤٥) العمدة ١/ ١٩١ .
(٤٦) ق ٣ ، ٩٦ ـ ١٢٠ .

إن الذي تركه العرب في ميدان اللفظ ثروة لا يستغنى عنها دارس الأسلوب خصوصاً وللنقد الأدبي عموماً ، ويكاد النقد الأدبي العربي يقوم عليها ، حتى عد الغربيون نقدنا شكلياً ، ومن مراجعهم في ذلك كتاب الدكتور أمجد الطرابلسي في « نقد الشعر » عند العرب وقد ألفه بالفرنسية ، وفي كثير من هذه الشكلية مادة لدارسي البنيوية ، تعضدها كتب التفسير مثل كشاف الزمخشري .

(٤٧) ق ٣ ، ١٢١ .
(٤٨) ق ٣ ، ٢٨٤ ـ ٢٨٩ .
(٤٩ مناهج البلغاء 363 .
(٥٠) مناهج .
(٥١) مناهج 364-363
(٥٢) لعل استعمال حازم لكلمة اسلوب هنا أقرب الى ما سيكون عليه استعمال بيفون لكلمة Style . ويختلف مصطلح حازم عن مصطلح الجرجاني بأن الجرجاني يستعمل النظم لتأكيد جانب المعنى على حين يستعمله حازم لترابط الألفاظ ، ويختلف « نظم » الجرجاني عن « اسلوب » حازم بأن مدى الاسلوب في عالم المعاني أرحب .
(٥٣) وهو ما يطلبه النقد الحديث من مصطلح Style الذي ترجمناه بالأسلوب .
(٥٤) مناهج البلغاء 365-367-373 .
(٥٥) قال المحقق : « بالأصل كان بالتذكير » . والتنبيه الى ذلك وارد ولكنه يقتضي تغيير الجملة الموازنة : « من ذلك ما كانت المآخذ لطيفة والمقاصد فيها مستطرفة ، وكان للكلام به حسن موقع » . وربما كان الأفضل أن تبقى « كان » كما وردت في المخطوطة ، وتروى الجملة التالية له في المفرد فنقول : « ما كان المأخذ فيه لطيفا ، والمقصد فيه مستطرفا . . . »
(٥٦) لعلها من . . .
(٥٧) لعلها من . . .
(٥٨) الوساطة ٢٤ ـ ٢٥ .
(٥٩) ويمكن أن نضيف الى ما رأينا كلمة مهمة جداً هي النَّفَس (بفتح النون والفاء) فقالوا : نفس أبي تمام ونفس البحتري وهذه قصيدة فيها نفس المتنبي ، ومن نفسه . . . ولكننا لا نعرف جيداً التدرج التأريخي لاستعمال هذه الكلمة . وقد ادركناها مستعملة في هذا القرن ، وهي آخذة بالانزواء وما أقرب النَّفَس من النَّفْس !

١١ ـ النقد الأدبي

مقدمة

(١) مقدمة في النقد والناقد[١]

تدخل الأنواع الأدبية التي رأيناها ، لدى التبويب المدرسي تحت اسم الأدب الإنشائي . وإذا كانت كلمة إنشائي قد ضعفت في دلالتها الحقيقية على الخلق ، ومكانة الخيال والعاطفة والصورة الجميلة من هذا الخلق ، فان الذي يحسن أن يستعمل عوضها ـ أو معها ـ الإبداعي Creative .

ولما كان الشعر أول ـ أو من أول ـ دلائل الأدب على الإبداع وأشهرها ، أمكن تعميمه على الأنواع كلها بما في ذلك النثري منها ، وإحلال لفظته محل الإنشاء أو الإبداع ، وقديما كان اليونان يستعملون الشعر للدلالة على الخلق التخيلي[٢] ، واقترح نقاد محدثون إطلاق الشعر بهذا التعميم[٣] .

والأدب الإنشائي ، الإبداعي ، الشعري ، من الفن ، ولك أن تقول الأدب الفني إذا كان مفهوم « الفني » واضحاً لديك في حدود ما هو عليه الرسم والنحت والموسيقى . . .

ينشيء الأديب هذه الأنواع تأثراً بالطبيعة والمجتمع ، ويوصلها الى الآخرين بوساطة اللغة ، فتؤثر فيهم على درجات مختلفة وباتجاهات قد تكون متفقة وقد تكون متباينة[٣] . . . تدفعهم الى أن يعبّروا عن موقفهم من هذا الذي وصل إليهم استحساناً أو استساءة ، بحركة او كلمة أو جملة . . . ثم يتعمق الموقف شيئا فشيئا على مر الزمن وتراكم الخبرات ، فتزداد قدرة المتلقي على التعبير ، ويطيل الجملة ويعللها ، ويشرح النص المبدعُ ويفسر بما حوله . . . عملياً ونظرياً ، عملياً بالوقفة المباشرة عند النص ، ونظرياً بفلسفة النص من قريب أو بعيد بين الماهية والغائية .

وقد استدعى هذا التطور آلاف السنين وآلافها . . . وحتى بلغ المرحلة التي صار له بها كيان ، وتميز له نوع ، في أواسط القرن التاسع عشر ، ينطلق منه ليزداد تمكنا وتوسعاً وتعمقاً . . . وأهمية . . .

فماذا نسمي هذه العملية التي يقوم بها إنسان للتعبير عن موقفه من نص مبدع ؟ إنها تختلف ـ دون شك ـ عن عملية الشاعر . إنها حكم على نتاج الشاعر أو شرح له أو تفسير . . . وهي مهمة تقتضي صاحبها مؤهلات خاصة تنمو وتتضح على مر الزمان وتكرر التجارب حتى تستحيل ضرباً من التخصص بل تخصصاً بمعنى الكلمة .

يسمي الفرنسيون هذه العملية La critique littéraire والانگليز Literary criticism ترجمناها عنهم في أوائل القرن العشرين (وربما أواخر القرن التاسع عشر) فقلنا : النقد الأدبي . وربما حذف القوم الصفة وكثيراً ما يحدث ذلك إذا اكتفى الموصوف بالدلالة . . . وربما حذفنا نحن كذلك وكثيراً ما يحدث الحذف فنكتفي بكلمة النقد . . . . وللمصطلح عند الغربيين تاريخ ، وله عندنا تاريخ[٤] . . .

النقد الأدبي ـ إذاً ـ عمل تعليمي (أو وصفي) على العمل الإنشائي حكماً أو شرحاً أو تفسيراً[٥] . . . أو ما يتشعب عن ذلك ويلتقي به ويتطور ، وكثيراً ما جرى التطور والتنوع لصراع بين قطبين في التعريف : هما الحكم والتفسير وبين قطبين اخرين هما الذاتية والموضوعية . . . وتذكي من الصراع وتطوره ـ بالطبع ـ عوامل تأريخية مختلفة . . . ويشتد الصراع عندما يشتد التزمت في طرف من الأطراف ويستحيل جموداً عقلياً يقتل القدرة على التصرف ويخرج العملية عما وجدت له .

يقول تعريف للنقد إنه حكم Jugement ، ويرد الحكم بمعناه العام لدى الأمم كلها ولدى أي إنسان يزاول العملية أي الحكم بالقيمة Value بأن تقول هذا حسن وهذا رديء ، هذا جميل وهذا قبيح . . . . ويكون الحكم ـ حينئذ ـ مرادفاً للتقويم والتقدير . والمسألة قديمة جديدة ، لاتني تتجدد لأنها في طبيعة الأشياء .

ويرد بمعنى خاص من تاريخ النقد الأدبي الغربي ليعني الحكم على نص أدبي بالجودة أو الرداءة بمقتضى القواعد التي قررها أرسطو في كتابه « فن الشعر » او ما فهمه الناس وشرحوه من هذه القواعد بغض النظر عن صحة الفهم والشرح أو خطئه .

وقد ساد هذا المعنى طويلاً في أوربا . ويمكنك أن تسميه القاعدي ، أو المعياري . . . ويمكن أن يكون لإنسان أو عصر أو أمة قواعد أو معايير يحكم بها غير ما كان من شأن أرسطو .

ويقول تعريف للنقد إنه تفسير Interpretation والتعريف رد فعل للنقد الحكمي

لأن الناقد هنا لا يحكم بجودة أو برداءة ، ولا يرى ذلك من همه أو واجبه ، وانما هو يفسر ، ويعني التفسير لديه أن يبحث في العوامل المؤثـرة في النص ، في عملية الخلق الأدبي ، وصلة النص بصاحبه ومحيطه وعصره فيما جرى من تفاعل وتبادل ، انه يبحث في الإجابة عن : ماذا ؟ وكيف ؟

وقد تستعمل بدل التفسير كلمة التحليل Analyse دون تغيير في المعنى أو القصد ، وقد تستعمل كلمة شرح Explication ، على ان كلمة تحليل قد ترد لتعني - في غير هذا المكان - الوقفة الطويلة عند النص لإدراك أبعاده وبلوغ أعماقه ومن ثم العودة الى القارىء بالنتائج ، وكثيراً ما اقتضى ذلك تجزئة النص الأدبي الى مقاطع كما يفعل الكيمياوي عند ارجاع المركب إلى عناصره الأولية ، ومن هنا المدلول الحقيقي لكلمة التحليل أي التجزئة من أجل معرفة المكونات معرفة دقيقة . والتحليل ، على أي حال يأتي ، يتفق مع التفسير بأنه لا يحكم . وقد ترد كلمة « شرح » لتدل على العملية التي يقف بها المرء لدى النص فيوضحه الى الآخرين ويفهمهم معناه بإزالة الغموض او الصعوبة ، ويبقى - حتى في هذا المعنى - متفقاً مع التفسير والتحليل بأنه لا يحكم .

وهناك مصطلحان يتفقان مع التفسير بمعنى البحث في العوامـل المؤثـرة الدافعـة المتفاعلـة ممـا يقـع حول النص هما : السياقـي[٦] Contextual والتـأريخية[٧] Historicisime ؛ فاذا كان النص Text وكانت الوقفة عنده تحتمل أن تكون حكما وتحتمل أن تكون تحليلا (تجزيئا) فان السياقية لا تعني غير دراسة ما حول النص (الماحـول) دراسة تاريخية أو اجتماعية أو نفسية . . الى ما هنالك من علوم تفسر لنا النص من نشأته والمؤثرات العاملة فيه وما يمكن أن يؤثر هو نفسه به في الحياة العامة والخاصة . وهذا هو نفسه مدلول التأريخية بالمعنى الذي يشمل التـاريخ المحـدود المصطلـح في الأذهـان ، ويشمل العلوم الأخرى ولا سيما الاجتماعية والفلسفات التي تحاول التفسير والنقد . . . أو تؤثر في النقد .

وهناك تعريفات أو فروع من تعريفات سنلم بها لدى وقفة عند مهمة الناقد . . .

وبين هذه المصطلحات التي ترد مرة على أنها اتجاه في النقد ومرة صفة للناقد . . . يكثر ورود كلمتي : الذاتية Objectivité والموضوعية Subjectivité فيقال نقد ذاتي ونقد موضوعي ، وناقد ذاتي ونافد موضوعي ، ومن الناس من يشترط الموضوعية ومنهم من يشترط الذاتية فما مدلول هاتين الكلمتين باختصار ؟

الذاتية مشتقة من الذات التي هي جذرها بمعنى ان المرء إذ يقف لدى نص ينطلق في الإعراب عن موقفه من ذاته هو ، مما يحس به ويشعر من جمال أو قبح ، فيستحسن تبعاً لإحساسه الشخصي أو يستقبح ، لا يهمه الآخرون ، ولا تهمه القواعد والقوانين وخبرات التاريخ وعلم الاجتماع وعلم النفس وأي شيء آخر غير ما يتركه النص في نفسه من أثر أو انطباع . وما يثيره فيه من انفعال . . . وحكمه في ذلك فردي كما ترى وقد نشأ النقد أول ما نشأ ذاتياً .

هذا إلى أن الذاتية قد تكذب ، بمعنى أنها تميل مع صاحبها إلى الباطل مع الاعتراف بالحق ، وتحكم على الجميل بالقبح لغرض خارج عن طبيعة العملية النقدية ، وتحكم على القبيح بالجمال لقرابة من صاحب النص في النسب او المذهب او المصلحة . . . وهذا ما كان يقع ، ويمكن أن يقع في كل زمان . . . وليس هو من النقد في شيء ، وعلى هذا فانه يخرج لدى الكلام العلمي على الذاتية في النقد الأدبي وتبقى السطور السابقة عليه .

والموضوعية نقيضة الذاتية تعني في جذرها الخارج عن النفس ، وهي أن يزاول الناقد مهمته بتجرد وكأنه غريب عن النص فلا دخل لإحساساته الشخصية وما يحبه هو في النص وما لا يحبه . وهي على هذا ليست عريقة في التاريخ ، ولا بد أنها دخلت النقد الأدبي منتقلة اليه من العلم الصرف (في القرن التاسع عشر) ، فالعالم الكيمياوي أو الفيزياوي في مختبره موضوعي إزاء المواد المركبة او المحللة التي يعالجها ، لا دخل لذاته بها ، ليس له نحوها إحساس خاص أو شعور . . .

وللذاتية والموضوعية محاسن ومساوىء . فمن محاسن الذاتية أنها عنصر طبيعي جداً في العملية التي يزاول فيها الناقد أدباً حياً فيه العاطفة والخيال والرأي والصورة الجميلة ، والمعقول ، بل الواجب ، أن يحس بهذه الأشياء وأن يتأثر ، فان ذلك يساعده على استكمال مهمته ، ولكن الخطر يكمن في طغيان إحساسه الشخصي على ما سواه بحيث ينسيه النص مكتملا ويذهب به الخيال الى أبعد مما ذهب اليه المنشىء ، هذا الى أن الذات لا تصدق دائماً وأنها عرضة للتغير تبعاً للحالات النفسية وهذا يجر الى التناقض في النتائج ، وأنها لم تعد كافية وحدها بعد الذي صار للإنسان من تاريخ وحقق من علوم .

ومن محاسن الموضوعية أنها تحد من طغيان الإحساس الشخصي وتجعل المرء يفكر مرتين قبل أن يقول كلمته ، فهي رقيب على النقاد تحول دون التسرع ، والتناقض والفوضى ، وتحمله على أن يوسع أفقه فينظر في النص الذي إزاءه ملياً وينظر إلى الظروف

والعوامل الفاعلة والآخرين ويمتحن ما يمكن أن يختلج في نفسه ويشتد معه . ولكنها مما يصعب - بل يستحيل - تحقيقه لأنها إنما وضعت في الأصل لأشياء مادية أو شبه مادية خارجة عن الأدب وعالم الإحساس والعواطف والأخيلة فكأنك إذ تشترطها تحكّم بالأشياء ما ليس من طبيعتها وتنقل إلى الأدب ما صلح لميدان آخر . إن المادة الكيماوية جامدة ، والنص الأدبي حي ، ولو نفذها امرؤ بالمعنى الحرفي لما كان لنقده طعم ، وإذا كانت الدعوة إليها قد سادت في زمن ما ، فقد ثبت بطلانها ولم يعد أحد يشترطها بالشكل الذي تشبث به ذلك الزمان .

إن المحاسن والمساوىء في الذاتية والموضوعية تظهر لدى التطرف ، ولدى البحث في حدية المصطلحين ، ولا شك في أن الناقد لا يمكن أن يكون موضوعياً بمعنى الكلمة ، كما أنه لا يمكن - ولا يليق في العصر الحديث - أن يكون ذاتياً بمعنى الكلمة ، حتى إذا اتضح ما لكل مصطلح من محاسن ومساوىء صار المعقول أن يأخذ الناقد من هذه وتلك ، ويجب الاّ يحرم قدراً من الذاتية ، كما يجب أن يأخذ من الموضوعية العلمية روحها . . . فيحدث الانسجام في موقفه وحكمه أو تحليله ، فيقل التناقض ويتسع الأفق(٨) .

إن في هذا الحديث عن تعريف النقد وشروط الناقد ما يدخل في باب الحديث عن مؤهلات الناقد ومهمته ، يدخل ولا يغني ، ويبقى المرء يسأل عن المؤهلات على وجه الخصوص ، وهل يستطيع أي إنسان أن يكون ناقداً ؟ ويأتي الجواب السريع : نعم ، فهكذا بدأ النقد ، ونعم ، إذا شئنا البساطة ووقفنا من السؤال موقفاً بليداً ، على أن الناس كلهم نقاد ، وإنهم لكذلك بمعنى أنهم اذا سمعوا نصاً أدبياً أو قرأوه يتأثرون به إيجاباً أو سلبا ويصدرون عليه حكما ما، ولكن هذا، حتى فيما يأتي منه مقبولا سليما، شيء، والناقد الصحيح شيء آخر ، لأن هذا الناقد لا يولد في يسر ولا يتكون في سهولة ، وإنما لا بد أن تتوافر شروط كثيرة ، منها الفطري ومنها المكتسب ، ودل صاحب الاستجابة المقبولة على بداية البداية .

وتختلف الآراء في مسألة الفطرة اختلافها في أية مسألة لا تخضع للمقياس المادي والحصر العلمي ، فمن الناس من ينكرها أو يقلل شأنها ، ومنهم من يتمسك بها ويعلي مكانها . ولئن كان المألوف أن يثور هذا الجدل في الأنواع المبدعة ، إنه يمكن جداً أن يثار بصدد أنواع تعليمية كالنقد . ونسأل - هنا - هل يولد الناقد ناقداً ؟ كما يسألون - هناك - هل يولد الشاعر شاعراً ؟ والسؤال وجيه على اي حال ، وقد أخّره في التاريخ تأخر النقد في

إثبات سلطانه وإدهاش سامعيه أو قارئيه .

يبدو - إن أردنا الاحتياط - لدى النظر ، في حدود ما نتج في عالم النقد من أحكام ونصوص وبرز من أعلام وصدر من مؤلفات ، أن الناقد يولد ومعه استعداد - أو ميل - فطري يعده لعمل معين وللتفوق في هذا العمل ، ولولا هذا الشرط لأمكن أن يكون النقد ميسوراً لأيٍّ رامه ، وما هكذا تجري الأمور ، وما جعلت الرغبة وحدها من امرىء ناقداً معدوداً ، وما أكثر من يرغب . ثم لم لا نسمي هذا الاستعداد موهبة - كما سميناه لدى الكلام على الشاعر ، إنه الشرط اللازم في كل عمل يؤديه صاحبه بتفوق وتميز ، فيجمع فيه البرعة والدقة والجدة والأصالة . وكل ما في الأمر ان الشاعر أكثر إدهاشاً للإنسان الأول ، فحار في تعليله ، ووجد له الموهبة ، ونحن نعترف له بالموهبة ولكنها له كما هي لغيره ، كل في ميدانه موهوب .

ويمكنك أن تحدد استعداد الناقد أو موهبته بالذوق السليم ، فهو الاساس في كل عمل نقدي مهما تكن درجته ومهما تكن غايته ، ومن مستلزمات الذوق السليم ومتماته الإحساس المرهف ومن نتائجه الحكم الصائب الذي يفرض نفسه ويحتفظ بعنصر البقاء . وكلما كان رصيد الناقد من الموهبة عاليا اقترب من الشاعر ، فهو شاعر آخر ، له موهبته كما للشاعر . . . وإذ تطور مفهوم النقد وتعقد بمقدار ما مر عليه من ظروف وأحوال او بما استثارت هذه الظروف والأحوال من مكامن الموهبة واستثمرت من طاقاتها . . . لم تقف المسألة عند حكم سليم يعرب عن ذوق سليم ، وإنما صارت وقفة طويلة لدى النص تستخرج مكامنه وتحيط بأسرار جماله وتحلله إلى عناصره . . . فالموهبة - إذاً - ذوق سليم وذكاء ، أو ذوق سليم ذكي . . . ولا يقف الأمر عند التحليل ، لأن الناقد - كما يجب أن يكون - يركب ما حلل ، ويقدم عمله إلى القارئين أو السامعين كلاً متماسكا عميقاً واسعاً . . . وقد نقع في المبالغة ، إذا قلنا إن موهبة الناقد معقدة فهي تحليلية تركيبية ، على حين تكون موهبة الشاعر تركيبية فقط، والناقد هو الذي يحلل ثمرتها[1] ويركبها ، أقول نقع في المبالغة لأننا ننظر الى الشاعر - في هذه الحال - نظرة سطحية ومن زاوية الشعر الغنائي الأول . . . وإلا فالشاعر ، لدى النظر في مختلف الأنواع المبدعة ، يقف من الطبيعة والمجتمع موقف المحلل المركب - علم ذلك أم لم يعلم . وعلى هذا ، يكون الفرق الرئيسي بين الموهبتين هو الفرق بين مادة العمليتين . وإذا كان الحديث عن الموهبة موضع نقاش دائم ، وانه لا يخلو من ضرب يدخل فيما وراء الطبيعة ، حسن رؤية هذا الفرق في النتائج .

ثم إن الموهبة ، كائنة ما كانت ، لا تؤدي وحدها الى العمل العظيم ، ولنا أن نتصور عدداً لا يستهان به من النقاد ولد ومات دون أن يعلم أحد بوجوده، وإن علم ففي حيِّز محدود لا يلبث أن يضمحل أو أن يبقى دليلا ضئيلا في محصوله ولكنه يمكن أن يشير إلى حجم الخسارة . لا بد ـ إذاً ـ من ظروف مؤاتية وعوامل مؤازرة ومجتمع متطور ، تلتقي فتساعد على استثمار الموهبة وتحديد صفاتها . ولا بد أن يكون إزاء الناقد نصوص عالية الإبداع الشعري ، فان هذه النصوص تثير وتحفز وتقع من الناقد ما يقع المختبر من العالم . وإذا كانت الظروف قد تهيأت للعمل الإبداعي مبكراً ، ثم كانت هي نفسها ظرفاً مناسباً للناقد ، فان العملية النقدية أحوج الى الأمد الطويل للاختمار والإثمار ، إن الظروف المبكرة انتجت أحكاما سليمة مختصرة كما انتجت لدى الإبداع شعراً وجدانيا . . . إن حاجات النقد كثيرة تتهيأ على مر الزمان وتوالي الخبرات ، ولقد ناضل النقد حثيثا في التمكن من توفير هذه الحاجات والانتفاع بها[١٠] .

ولا بد للفطري من مكتسبات ، والمؤهلات المكتسبة في النقد عديدة ، تزداد بمر الزمن وتعقد الحياة وتعقد النص المبدع . يدخل فيها الثقافة العامة ، ودراسة الادب والفلسفة وتاريخ النقد ، والإلمام بالعلوم والفنون ، ومعرفة بلغة أجنبية (أو أكثر) ثم لا بد من عامل أساس هو إدامة قراءة النصوص (الرائعة خصوصاً) ثم مزاولة العملية النقدية والتدرب عليها والتدرج فيها والتمرس بها مع صبر وثبات واستمرار إلى أن تزول الشوائب وتختفي الطفيليات وينزوي عنصر التقليد فتتجلى الكوامن وتتضح الحقائق . . . ويمتلك الناقد مادته ويظهر شخصيته ، وتكون له لغته الخاصة التي يصل بها الى الجمهور . . .

ويمكنك أن تطيل الوقفة عند الشروط . ولكنك تكتفي بأنها تشبه الشروط في أي عمل آخر يراد له أن يكون متميزاً أصيلاً . . . هذا إلى أن من الشروط ما يرتبط بمهمة الناقد ، بوظيفته في الحياة ، بواجبه . . . وإذا كانت هذه المهمة في أولها سهلة وكأنها ليست بمهمة ، إذ كانت تقف عند القول : هذا حسن وهذا رديء ، ويمكن أن يكون القول صحيحاً ويمكن أن يكون غير صحيح لنقص في الموهبة او فساد في النية ، ثم تدرجت حتى تواتر الصواب عن شخص بعينه فذاع أمره وصار مقصد المتسائلين أو المتنازعين يحكم بينهم ـ وهم ـ بالعدل والصواب . . . وتدرجت وتدرجت حتى صارت ولا غنىً للمجتمع عنها ، مثل أية مهمة للعاملين فيه . وإذ بلغ الأمر هذه الدرجة تنوعت المهمات وتشدد الناس فيها ودخلوا من أجلها بعضهم مع بعض ومع التاريخ والنقاد أنفسهم في نقاش

وجدال ، واختلاف أحيانا ، ويشتد الجدال وتشتد المطالبة عندما يطالب الناقد بالاعتراف به ويدل على نفوذه .

ولا تعدم من ينكر على الناقد وظيفةً في الحياة ، ولا تعدم من يشتمه ويرميه بفنون من الشتائم . وأكثر ما يبرز هذا الموقف عندما يحكم الناقد بما لا يرضي المحتكم إليه ، وعندما يقول في شعر ما يبين نقصه وقصور صاحبه . ويتكاثر على الناقد « الأعداء » بقدر ما يتكاثر معه « الأصدقاء » . وإذا كان القرن التاسع عشر هو الزمن الذي تجلى فيها الناقد على أوضح مما مر خلال القرون السابقة كلها ، وصار للناقد سلطانه ، وللنقد نوعه . . . وله من المجلات المنبر العالي . . . وأشد المواقف عنفاً كان بين الشاعر الذي لا يرتضي قول الناقد فيه أو في شعره ، والقاص . . . وكاتب المسرحية . . .

يقول الشاعر ـ ونحن نستعمل الكلمة في دلالتها العامة على الأنواع المبدعة ـ إن الأصل هو الشعر والشاعر ، وليس للنقد والناقد من أهمية ، بل إنه عنصر ضرر ، يعكر الجو ويفسد الذوق ويهرف بما لا يعرف ، وإذا شاء أن يكون له شيء من كيان فليتبعنا ، ويأخذ عنا ، ويصوغ أحكامه وأقواله في ضوء كلامنا . ان الشاعر لا يخطىء ، وخطؤه يجب أن يكون قاعدة . . .

والظاهرة في ذلك قديمة ، وفي تاريخ النقد العربي أمثلة بارزة فيه ، ومن ذلك ما كان من ضيق الفرزدق بعبد الله بن أبي إسحاق ،[١٢] وأشد من ذلك ما روي عن بشار والبحتري .

« وقال قائل لخلف : إذا سمعت أنا بالشعر أستحسنه ، فما أُبالي ما قلت فيه أنت وأصحابك . قال له : اذا أخذت ، أنت درهماً فاستحسنته فقال لك الصراف إنه رديء ، فهل ينفعك استحسانك إياه »[١٣] .

وقال الخليل لمحمد بن مناذر : « إنما أنتم ، معشر الشعراء ، تبع لي ، وأنا سكّان السفينة إن قرظتكم ورضيت قولكم نفقتم ، وإلاّ كسدتم »[١٤] .

على أن الحال التي شهدتها أوربا في القرن التاسع عشر[١٥] كانت من الحدة والعمق على أشد ما تكون عليه ، فقد وصم بالطفيلية وأقل ما تعنيه الطفيلية الزيادة على الحاجة وإلاّ فهي تعني العيش على حساب الآخرين وتعني الضرر ، ومن ثم يجب اجتثاث النباتات الطفيلة حرصاً على سلامة النبات المثمر وغذائه وازدهاره وجماله .

ووصموه وكرروا الوصم بالإخفاق ، فمن تكون أيها الناقد في أعلى ما تكون عليه ؟ تجمع كلمات لا تقدر على ما هو أكثر منها ترضيك في الحكم او التفسير لتعوض عن نقصك وتعمي بها على قصورك ، ولتصرف الناس عن إخفاقك . ولو كان لك كيان ، وكانت لك موهبة وقدرة لكنت شاعراً . . . وانك إذ فقدت الموهبة والقدرة تعللت بما تسميه نقداً . بل إنك كثيراً ما طمحت الى الشعر وطمعت بمكانة الشاعر فحاولت ، فكتبت قصيدة وقصيدتين وألّفت ديوانا أو قصة أو مسرحية . . . ولكنك سقطت في أول السلم ، وحاولت الكرة فما كنت فيها بأحسن حالاً من الأولى . . . ولم يبق إزاءك إلاّ ما تسميه النقد تشفي به غليلك وتنفّس عن حقدك ، وأنت وأقل ما يقال فيك حاقد حاسد . . . شأن كل من رام العلاء فأخفق ألا ان الناقد أديب خائب (فاشل ، على أساس من الاستعمال الشائع للفشل بمعنى الخيبة والإخفاق) ، إذا كان لا بد من ذكر كلمة أديب في تعريفه .

وطبيعي أن يدافع الناقد عن حقه ، وأن يثبت للملأ عملياً هذا الحق ، وخير من الجدل العمل ، وقد سار حثيثا في هذا الباب حتى لم يعد للجدل وجه ، وصارت مهمته معروفة معترفاً بها . . . وصار ضرورة في الحياة لأنه في أسباب النجاح الفني وعوامل نشره ، ومضى الناس يطلبون النقد والناقد ، وفي مقدمة هؤلاء الناس الشعراء أنفسهم .

وأبين ما في مهمة الناقد التوسط بين الشاعر والقارىء إنه يخدمهما بما لا تحتمل معه كلمة الخدمة من تقليل الشأن . إنه يصل بين طرفين ، ويعقد روابط التفاهم والألفة والحب . . . وليس هذا بالقليل ، لأنه يكون وإياهم مادة المجتمع ومظهراً من مظاهر الحضارة ووسيلة من وسائل الحياة .

انه يخدم القارىء بأن يوفر عليه الوقت والجهد والمحاولة والخطأ بما يختار له من النصوص ويرشده إلى ما تحسن قراءته ويدله على عناصر الجمال ليزداد فائدة ومتعة ، وكثيراً ما يحسب القارىء نفسه قادراً على استيعاب النصوص المعاصرة منطلقاً من لغتها المعاصرة وموضوعاتها المعاصرة ، وحسبانه غير صحيح لأن المسألة ليست مسألة لغة وموضوعات وإنما هي مسألة إدراك ما وراء ما يبدو سهلاً ، وكثيراً ما أضاعت السهولة الظاهرة فرصاً على قرائها ، هذا إلى أن الأدب الحديث اقترن في تطوره بكثير من الصعوبة وفيه ما كان الغموض من أخص صفاته .

ويصد القراء ـ عادة ـ عن الأدب القديم بحجج كثيرة في مقدمتها صعوبة لغته

واندثار موضوعاته . والصدود غير صحيح والحجج ليست صحيحة دائما . . . ففي الأدب القديم والذي صار قديماً من الروائع ما تفخر به الإنسانية ، تحدت الزمن وانطوت على أسرار الجمال ، وهي جذر لهذا الحديث ولا بد من حفظ التسلسل . . . فمن الذي يخدم القارىء في هذا الباب ؟ إن الناقد هو الذي يقرب له البعيد ويعصرٌ القديم ويزيل الغبار ويستخلص الجوهر ، وما على القارىء بعد ذاك إلاّ ان يتبعه فاذا به يجد كنزاً لم يكن ليصل اليه وحده .

ان الناقد صديق للقارىء حميم مخلص ناصح . . . يفتح له آفاقاً ويوسع مجال الحياة . . .

وهو يخدم المنشىء خدمة كبيرة إذ يقربه من القرّاء ، ويؤ يد مكانته لديهم ، ويخدمه إذ يقف من نصوصه محللاً معللاً ومكتشفا ما يخفى على المنشىء نفسه ، وقد رأينا العمليتين مختلفتين ، والناقد يرى ما لا يراه المنشىء من الأسرار ، وإذا كان المنشىء صادقا مع نفسه اعترف للناقد باكتشافاته ، حتى اذا اكد الناقد ما تميز به هذا المنشىء ، وما هو له ، عرف طريقه ، وتجنب إضاعة الطاقة في غير مجالاته . . . اما اذا كان أكثر اخلاصاً لفنه فأنه يقبل ما يقدمه الناقد من ملاحظات على هنات هنا وعيوب هناك ، فاذا قبلها عاد الى نصه يصلحه في ضوئها ، او احترس من الوقوع ثانية لدى بناء جديد .

وللناقد مهمة خاصة يؤ ديها للناشئين من المنشئين لدن بدئهم الحياة الأدبية وهم لا يعرفون جيداً انفسهم ولا يتبينون طريقهم ولا يدركون الجد مما هم فيه ، ولكنهم ينظمون ويؤ لفون . . . ويجب أن ينظموا ويؤ لفوا لكي نرى ما لديهم ونمتحن صدق موهبتهم من كذبها ، وكثيراً ما ظهر لهم ـ ولديهم ـ العدم في ثوب الوجود والعجز في مظهر المقدرة . . . يتقدمون الى الحياة الأدبية وعلى الناقد ان يسبقهم اليها ويرافقهم فيها . . . يسبقهم بما يحفظ لهم من التراث النقدي لئلا يبدأوا من صفر ويرافقهم يقرأ ما يكتبون فاذا استدل منه على صدق الموهبة بين لصاحبها نطاق شخصيته منها ليؤ كدها ويسير فيها ، وقوم له هذا العوج ، وصحح له هذا الخطأ . على الناقد ألاّ يتكبر على هذه المهمة ولا يتغطرس مع الناشىء ، وعلى الناشىء ان يصغي ويأخذ ما يحس ان الناقد مخلص فيه .

ولك ان تسمي هذا الواجب توجيهاًOrientation ، وقد يتسع هذا الواجب لما هو أبعد من العلاقة بالناشئين حين يقوم على ما ينشره الناقد ثمرة لتجربته وفكره وفلسفته ليستبق زمنا ابداع المبدعين ، من كانوا . وكثيراً ما يقترن المصطلح بالتوجيه الفكري

والفلسفي والسياسي . . كأن الناقد فيه صاحب مذهب أو مبدأ .

ان الناقد صديق للمنشيء حميم مخلص ناصح . . .

وهو في خدمته القرّاء والمنشئين يؤكد مكانته في المجتمع وضرورته في الحياة ، وعلى المجتمع إزاء ذلك أن يعرف له حقوقه ويعترف بما هو له دون غيره . . . . وقد حدث هذا وذاك في الحضارة القائمة . . .

ليس سهلاً أن يتهيأ الذي يصيب في الحكم ، ولا يقع الشرح من دون جهد ولا تتم السيطرة على التفسير من دون سهر . . .

ويرى الناقد لنفسه مهمات أخرى . . . إنه يقف لدى نص جديد فيحكم أو يفسر أو يجمع بين الأمرين . . . . وتبقى مع ذلك بقية ، يبقى أن المنشيء امتد في حدود ما سمح له الإبداع أن يمتد ثم توقف عند حد ، يحس الناقد بذلك ، فيعمل على مد تجربة المنشى إلى ما وراء الحد ، إنه يكتشفها ثم يكملها . وهذه مهمة صعبة تزل فيها القدم التي لم تكن وطيدة . ويخشى فيها من الحذلقة والفيهقة إذ يدّعي الناقد ما ليس موجوداً وما لا صلة له ، ويتكثر .

إنه - إذاً - يكتشف ما لم يتأت لغيره ثم يمد الاكتشاف إلى أقصى حدوده . ويقف إزاء نص قديم ، وتسهل عملية إزالة الغبار عليه وعلى غيره ، ولعلها في مهمة الآخرين من اللغويين والمؤرخين والمحققين أدخل منها في مهمته ، ان مهمته تأتي تالية لإزالة الغبار ، إن مهمته الحكم والتفسير وقد رأيناهما ، ولكنها لا تقف عند هذا الحد أو لا تقف عند حد كيان النص عند صاحبه في زمانه وعند أهل ذاك الزمان ونقاده . . . لقد أخذوا كلهم منه في حدود ما سمح به الزمن . . . أما الآن ، وقد تقدم كل شيء وأعان الموهبة أمور عديدة فان ناقدنا يستطيع أن يكتشف في النص جديداً ويستطيع أن يمد هذا الاكتشاف أبعد مما وقفت عنده حدود المنشيء ، وهنا هنا دلالة النقد الحقيقية لدى التعامل مع النصوص القديمة ، ففي كل نص رائع عالم من الأسرار يكتشف كل عصر جانباً منه ليسلمه الى عصر جديد يكتشف جانباً آخر . وهذا معنى وقوفنا وتكرار وقوفنا عند نصوص قال الزمن فيها كلمته ، وقال النقاد السابقون كلمتهم . . . بل ان للناقد واجباً آخر . . ازاء هذه النصوص القديمة . . . واجب إعادة الامتحان . . . فربّ نص ساد على غير حق ولظروف خاصة وعليه الآن ان يفضحه ، ورب نص غمر وفيه من عناصر البقاء ما فيه ، وعليه الآن ان ينصفه . . .

وقد تذهب بناقدنا مهماته بعيداً ، وأول هذا البعيد الغرور والادعاء وتحميل النصوص ما لا تحتمل بحجة ان هذا رأيه ، وانه يرى ما لا يراه الناس . . . والخطر في هذا : الفوضى والتناقض والخروج عن الأصل . . . وتشجيع الكذب والبهتان . . .

وأقل من هذه بعداً . . . أن يرى الناقد لنفسه الحق في أن يرى نفسه في النص المنقود ، أن يرى فيه فكره أو عاطفته أو تجربته ، أن يستحيل النص وسيلة للانتقال منه إلى الناقد ، لأن تضع الناقد إزاءنا لا النص . . .

أقول : أقل بعداً . . . بشرط الصدق فيما يقول : ومن ثم تعديل المقصود بالمهمة ، فلم تعد وساطة بين القارىء والمنشىء ، وإنما صارت الناقد نفسه . . . وقد استحال منشئا آخر ، شاعراً آخر . . . ولا تعدم من يدّعي لنفسه من المقام في الإبداع والابتكار ما كان للشاعر نفسه . وقد يكون في هذا على حظ من صدق وصواب ، ولكنه هو نفسه يحتاج في هذه الحال إلى ناقد . . . وعمله طريف ولكنه لم يحقق الهدف .

ومسألة إدعاء الإبداع ليست عابرة في تاريخ النقد الحديث ، فمن النقاد من قال : النقد إبداع ، شرطه الإبداع ، ومهمته الابداع . ويحتمل القول أكثر من تفسير . فقد يكون المقصود بالإبداع ما ألمحنا إليه من أن الناقد يستحيل شاعراً آخر ، متخذاً من تجربة هذا الشاعر في تحريك تجربته ما أثارته الطبيعة والمجتمع في الشاعر الأول ، فقد رأينا موقفنا منه . . . له ذلك ، وعمله طريف ، وأكثر من طريف إلاّ انه لم يعد الناقد المرتجى . وقد يكون المقصود بالإبداع ارتفاع مستوى الناقد الى مستوى المنقود ، وان ذلك الارتفاع واجب لأداء المهمة ، وكلما كان الناقد اقرب الى المستوى كان أجدر بالمهمة . الشاعر إنسان كبير ، والناقد إنسان كبير ، ويجب أن يكون كذلك فلا بد من المناظرة ، وهو مبدع ـ حينئذ ـ بعمق أفكاره وجدّتها وأصالتها فهو وحده المتفرد فيها(١٦) ، ولم يكن تفرده عبثاً وغروراً ومن جانب واحد، إنما هو جد تعترف له به سائر الاطراف، وتزيد التجربة وتقادم الزمن الاعتراف به صحة وقوة .

تلك نقاط أساسية في حياة النقد والناقد ، اذا تأملتها وجدتها من ميدان واحد هو الميدان العملي ، اذ يقف ناقد إزاء نص مبدع . وهو أول ما يتبادر إلى الذهن لدى ذكر « النقد الأدبي » ، ومكانه جليل وبه صار النقد نقداً . . .

وقد علمت ـ منذ المقدمة ـ أن النقد العملي ليس كل شيء ، فهناك ما يمكن أن

نسميه النقدالنظري[١٧]،ولا يمكن أن يكون النقد نظرياً ويسمى نقداً وانما المعقول أن يكون المقصود بما يحيط العملية النقدية ويسبقها ويلحقها مما هو منها أو متمم لها . واذا كان الأدب مادة النقد ، فانه ليس كافياً وحده ، ولم يعد كافياً بعد ان تقدم الإنسان وتطور الذهن وتشعبت السبل والتقت الميادين تأخذ من بعضها وتعطي ، والأدب من الفن وهذا أقل ما يقال ، ولكن ما الفن ؟ ما غايته ؟ ما الأدب ما غايته . . . ما أنواعه ؟ من أنواعه الشعر الغنائي . . . ومنها المسرحي . . . والقصصي . . .

وأقل ما يعني هذا بالنسبة للناقد ضرورة العلم بهذه الأمور ، وضرورة معرفة موقفه منها . . . انها تدخل في فلسفة الحياة وفي فلسفة الفن وفي فلسفة الأدب ، ومن الناس من يطالب الناقد، ليستكمل شروطه وليودي مهمته، بالعلم في هذه الفلسفات على وجه من التبحر ، وليس في العلم عيب ، ولكن الخشية ان يستغرق هذا التعلم عمر الذي يريد أن يكون ناقداً ويستغرق طاقته فاذا به في الفلسفة اكثر منه في النقد . ومنهم من يطالبه بقدر معقول أي بمقدار ما يتصل بعمله ويوسع أفقه وينير طريقه ، ولا نقاش في هذا المطلب ، ويمكن أن نعد ما كان قريباً جداً منه الى عملية النقد نقداً ، وهو ما سميناه النقد النظري ، وعلى الخطوط الأساسية من هذا النقد النظري قام هذا الكتاب ، وإلا فانه لم يتكلم على الفن على وجه التخصص بالفن وفلسفة الفن ، ولم يتحدث عن الأنواع على سبيل فلسفة الأنواع . . . وهكذا مضى يقترب ويقترب حتى بلغ النقد نفسه ، وإذ بلغ هذه المرحلة وجب أن يسير حتى غايتها من تاريخ النقد وتطوره ومناهجه .

(٢) ـ من تاريخ النقد [١٨]

لنا أن نقول : ان الإنسان ناقد بالطبع ، لما أوتـي من مؤهـلات خاصـة به ، في الذوق والذكاء والقدرة على الفهم والتفهم والمحـاورة والمناقشـة والاستفـادة من تجاربـه وخبراته ونقل هذه التجارب والخبرات ارثا في الأجيال . . .

هو ناقد في الحياة ، في كل شأن من شـؤونها يرتاح للحسن وينقبض للقبيح ، ومن شؤون الحياة أن يعرب « شعراً » عن الارتياح او الانقباض . . . ومن شـؤونها أن يأتي آخرون فيعربون ارتياحاً او انقباضا عما ترك فيهم ذلك « الشعر » من أثر وأوصله إليهم من مادة العاطفة والخيال والفكر الممتزج بالعاطفة والخيال . . . .

سمينا الأول شاعراً على سبيل العموم وإلا فانه قد يكون شاعراً بالمعنى الخاص وقاصاً وخطيباً . . . فالشاعر هناك بمعنى المبدع ، والمبدع هو المعرب الأول عن أثر الطبيعة والمجتمع فيه . . . والموصل . . . والمبلغ . . .

وسمينا الثاني ناقـداً وهـو الـذي يعلن عن الأثـر ، ويعـرب ويحـكم بالجـودة او الرداءة . . . ويشرح . . . ويفسر ومن ثم يتميز بهذه المهمة ـ او المهمات ـ كما تميز ذلك ـ أو اولئك .

وكلما تقدم الزمن تعقدت مهمة الناقد . . . ولكن هذا الزمن ـ لسبب ولآخر ـ لم يحفظ من تراث النقد ما حفظه من تراث « الشعر » ، فترك إزاءنا الحال واسعة للتصور ، والا فليس من المعقول ان يكون للانسان شعر ولا يكون له نقد ، وأن يكون للعراقيين القدماء والمصريين القدماء . . وغيرهم وغيرهم . . . شعر ولا يكون لهم نقد[١٩] . . . ولا يبعد أن يأتي يوم نكتشف فيه شيئا من هذا النقد فنعترف به ونقف عنده ، ألم نكتشف « كلكامش » فاعترفنا بها ووقفنا عندها . . . ولو بعد قرون وقرون لم يقف منها تاريخ الأدب وتاريخ النقد إلاّ عند الملحمة اليونانية . . .

أجل ، ان مؤ رخي النقد الأدبي يبدأون صفحات كتبهم باليونان ، لأنهم لا يملكون من المادة التي تستلزم البدء غير المادة اليونانية ، على انهم لا يعرفون جيداً بدء هذه المادة ، وهم لا يقفون عندها إلاّ بعد مسيرة غير قصيرة من تاريخ الأدب نفسه . وإذا رأوا القرن الخامس قبل الميلاد بدءاً حقيقياً فهم لا ينكرون ان البدء الحقيقي كان قبل ذلك[٢٠] ولكنهم ينطلقون من المهم الذي وصل إلى علمهم . . .

وهكذا تبقى بداية التاريخ في النقد الأدبي ـ شأن كثير من البدايات ـ في عالم من الجهل والفرضيات وتوقع الحصول على معلومات جديدة للعودة الى سنوات أو قرون أبعد والى أمم أخرى . . .

اما في الحضارة الراهنة ، فهم يبدأون باليونان ـ كما رأينا ـ ولا يسعنا إلاّ أن نبدأ معهم[٢١] .

وطبيعي أن يكون النقد الأول ـ مهما يكن علمنا به ـ ذاتياً تأثرياً ، يقوم على الذوق الفطري لا تلبث أن تختلط به أمور اجتماعية أخلاقية ؛ وأن يزاوله الناس كلهم ثم يتخصص قليلا قليلا . . . ويكون الشعراء أنفسهم من هؤ لاء المزاولين ، يضاف اليهم المحكمون والمعلمون . . . والفلاسفة كلما تقدم الزمن وتركزت الحضارة . . .

والنقد باليونانية يعني الحكم ، ونقد : حكم . ومعروف أن عالم اليونان تسوده عبقرية سياسية مرتبطة تمام الارتباط بالدين . ولا يستطيع النقد في عالم كهذا أن ينسى تأثير الأدب في حياة المواطنين الاجتماعية والأخلاقية[٢٢] .

انك واجد لدى هوميروس شيئا من نقد ، وواجد لدى الآخرين مثل بنداروس . . . وواجد على شكل واضح مرة وغير واضح مرات عدداً من المسميات والمصطلحات . . . ثم تميَّز في القرن الخامس ق . م (وحواليه) ثلاثة من حملة ما يعد نقداً أدبياً هم : السفسطائيون ، مؤلفو المسرحيات ، الفلاسفة . وقد عني السفسطائيون بدراسة الشعر والخطابة وبيان أثرهما ومكان اللغة منهما ، واشتهر منهم على وجه الخصوص جورجياس[٢٣] (٤٨٣ ـ ٣٧٥ ق . م) .

وفي المآسي إشارات نقدية ، وقد روي أن سوفوكليس نظم في أصول التراجيدي ، ولكن الإشارات تزداد في الملاهي ، ووردت أكبر نسبة من النقد لدى أرستوفانيس (٤٥٠/ ٤٤٤ ـ كان حيّاً عام ٣٨٥ ق . م) ، حتى خصص له الباحثون منزلة مهمة في

تاريخ النقـد ومنهم من عده خالـق النقـد القـديم ومنهـم من عده أول ناقـد بالمعنـى الصحيح[٢٤] . وقد وردت هذه المادة في أربع من مسرحياته التي وصلت الينا مرتبة على تسلسلها الزمني : أهل أخارناي ، السحب ، النساء في أعياد ثسموفوريا ، الضفادع . وهو في خلاصة نقده يهاجم السفسطائيين ومن تأثر بمنهجهم في الخطابة والتعليم بالأجرة ، وكان من تأثر بمنهجهم الخطابي يوربيدس ، ومن عده منهم ـ دون أن يكون ـ سقراط . وكان يريد من النص الأدبي أن يكون جيد الموضوع جيد الفن ولا بد من جمع الصناعة مع الوحي .

وأشد ما هاجم السفسطائيين في « السحب » وصب غضبه فيها على سقراط ؛ اما في الضفادع فقد حلل فني ايسخولوس ويوربيدس ووضّح ما يمتاز به كل واحد منهما ؛ وإذا كان في الدارسين من يرى ان اريتوفانيس اقام مسرحيته من أجل تمجيد ايسخولوس وتحقير شأن يوربيدس ، فلا تعدم من يدفع هذا الرأي[٢٥] . وكان اريستوفان في نقده كثير الغض من شأن معاصريه من أدباء لم يكن لهم حظ يذكر في الفـن وأين هم من ايسخولوس مثلا ، ومن الأخلاق وأين هم من أسلافهم ؟!

ان هذا الذي أجراه اريستوفانيس ضرب من النقد العملي (التطبيقي)[٢٦] ، يمكن أن يقابله ما أجراه افلاطون (٤٢٧ ـ ٣٤٧ ق . م) من نقد يدخل في الضرب النظري أو الفلسفي ـ إن شئت . هو فلسفي لأن افلاطون فيلسوف قبل كل شيء ، وهو في فلسفته يريد أن يكون اخلاقياً ، مصلحاً اجتماعياً متديناً صادق الإيمان بآلهته قوي العقيدة ، وهو من هذا المنطلق تقدم الى النقد الأدبي فسجل من الآراء والمواقف والأحكام ما لا يمكن معه لتاريخ النقد ان يجهله أو يتجاهله ، وأن يطوي صفحاتها من تاريخه ، ومن الناس من رفع مكانته في هذا الباب عالياً .

وطبيعي أن يكون افلاطون في نقـده تتمـة لموروث عصره ، ولـم يكن الموروث بالقليل ، وهو في الفلسفة تلميذ نجيب لسقراط ؛ وقد اعتاد الدارسـون ان ينسبـوا الى افلاطون أموراً أساسية وردت في محاوراته المختلفة وفي الجمهورية وان كان منهم من يميز دوره الأول بخضوعه لآراء استاذه .

ومن آرائه المهمة ـ وتعزى عادة للدور الأول ـ إن الشعر وحي (وإلهام) من الآلهة ولا فضل للشاعر فيه ، بل انه لا يدري ما يقول ، ولا يبلغ علمه فيما يصف علم سائر الناس بما يزاولون من أعمال . وليس الإلهام بذي قيمة ، لأن القيمة كلها في الوصول الى

الحقائق عن طريق التفكير .

ومثل الشاعر منشده (الرابسودي : Rhapsodos) وهو الذي يختص برواية شعر شاعر وإنشاده ثم شرحه وتفسير ما فيه من مواقع وأحداث ورموز وأساطير، وهو على هذا أقرب ما يكون الى الناقد ، والرابسودي هذا ملهم أيضاً يوحى اليه - بمغناطيسية من الشاعر - فيما يروي ويشرح ، وهو في مهمته هذه محدود جداً حتى إنه لا يستطيع ان يتولى شرح شعر لم يختص به وهو بذلك دون ناقد الرسم أفقاً لأن ناقد الرسم يستطيع أن يتنقل في حكمه وشرحه من لوحة الى لوحة ومن رسام الى رسام .

وقد وردت أكثر هذه الآراء في محاورة « ايون » ، وإن كانت هذه المحاورة قد تعرضت للشك في نسبتها اليه حينا من الزمان(٢٧) .

ولا يرى أفلاطون في « فن الخطابة » الرأي الحسن ، لأنها تزوق الباطل وتطمس الحقيقة وتقوم على الإقناع بأي ثمن ، فهي تزييف جدير بالمحاربة . ولا شك في أنه كان واقعاً في موقفه هذا تحت تأثير ما كان للسفسطائية من مكانة عالية في الخطابة وهم معلمو الخطابة في مجتمعه . وافلاطون عدو للسفسطائية لأنهم مزيفون برأيه . وإلا لم تكن الخطابة كلها زيفاً ولم يكن الخطباء كلهم سفسطائيين كما يثبت تاريخها في بلاد اليونان(٢٨) .

ويكاد افلاطون يعرض للأدب في أكثر ما كتب ، ولا يستغني الباحث في النقد الأدبي من الإلمام بما ورد على لسانه من الأنواع الأدبية كالملحمة والمأساة والملهاة والشعر الغنائي وما ذكر من شعراء كبار مثل هوميروس وهسيود . . .

وتؤلف الجمهورية ، ولا سيما الكتاب العاشر منها « وثيقة أساسية في تاريخ النقد »(٢٩) ، وأهم ما جاء في الجمهورية(٣٠) نظريته في المحاكاة (التقليد) - وهو صاحب نظرية المثل - والشاعر لديه - كالرسام - يأتي ثالثاً في البعد عن الحقيقة . هناك السرير المثالي الذي خلقه الله ثم السرير الذي صنعه النجار محاكاة للسرير المثالي ثم السرير الذي رسمه الرسام محاكاة لسرير النجار .

وهو في الجمهورية مصلح يؤسس مجتمعاً فاضلاً يخضع أهله لقوانين صارمة ، ينال الشاعر منها القسط الأقسى ، فالواجب عليه ان يخلص في إيمانه بالآلهة ويقدسهم ويرفع أسماءهم عن أن تذكر فيما لا يليق ، والواجب عليه أن يكون مثالاً في الصدق والضبط

والطاعة ، وهذا يعني الاّ ينظم الشعر إلاّ في الغرض الأخلاقي الذي يحبب الى الناس الفضائل ويربي في الناشئة الخصال الحميدة . وهم مراقبون في ذلك أشد المراقبة وتكون السلطة منهم بمثابة الناقد الذي لا يتهاون ولا يهادن ، حتى إذا خرج شاعر عن الحدود كان جزاءه العقاب الشديد والطرد من الجمهورية شر طردة . ولا يميز النقد في ذلك كبيراً من صغير وموهوباً من غير موهوب ، فليست الموهبة هي المقياس ، وإنما المقياس هو الخضوع والطاعة ، وبهذا يمكن أن يكون الشاعر الأقل موهبة أعلى قدراً وأرفع منزلة من الشاعر الأغزر موهبة .

ولا يختلف موقف افلاطون من الشعراء السابقين على جمهوريته من الشعراء المعاصرين او المقيمين فيها ، فالمقياس واحد وهو يستهين أشد الاستهانة بالشعراء الذين تحدثوا عن الآلهة وكأنهم بشر لهم احقادهم وشرورهم ومفاسدهم . . . وكانت صرامته مع هوميروس وهسيود انموذجية ، على حين أعلى شعراء من درجات متأخرة . . . ان أناشيد هوميروس وهسيود تفسد الناشئة برأي افلاطون ، ولذا وجب اقصاؤها . . وإقصاء أصحابها .

لقد وقف افلاطون هذا الموقف وفيه ما يدل على تغير نسبي عن موقفه الأول ، فهو إذ رأى - في محاوراته الأولى - ان الشاعر ملهم فان ذاك يعني انه غير مسؤ ول ، اما وقد حمله المسؤولية في الجمهورية فلا بد من ملاحظة هذا التطور - حتى لو عد تناقضا .

ووقف موقفه المتشدد من الشعر وكبار الشعراء وهو المعروف بمزاولته الشعر في أول عهده وبإعجابه الذي لا ينتهي بهوميروس وبالنكهة الشاعرية التي ظلت تميز نثره . . . وسر الوقفة يرجع الى انه يعالج الأدب (والفن) معالجة فيلسوف تقوم فلسفته على الاصلاح وبناء المجتمع الفاضل ، والحقيقة لديه في هذه الحال أكبر من الشعر (والفن) .

ويذكر الباحثون في اسباب شدته مع الشعراء ، ما كان عليه مجتمعه المعاصر من تأخر وتحلل ورذيلة ، وما كان للشعر في هذا المجتمع من مكانة وتأثير ، وما يتصف به شعراؤ ه - على ضعفهم - من فساد . . .

إن افلاطون - على أي حال - يمثل النقد الفلسفي الذي يضع النظرية قبل النقد ، ويمثل انموذجاً خاصاً من الفلسفة هي هذه الفلسفة القائمة على العقيدة الدينية والهدف الأخلاقي . وما هو - في هذا - بالناقد الذي يقف إزاء النص الأدبي يتأمله ويحلله

ليستخرج صفاته الخاصة ثم الصفات العامة التي تجمعه ونظائره مع عناية خاصة بالاسلوب وإعجاب خاص بالإبداع . كما سيكون أرسطو . . . فيكون بذلك منهجان متناقضان متميزان يظلان بداية لسلسلة لا تنتهي في تاريخ النقد[٣١] . ولا نزاع في أن أرسطو أعلى مكاناً في تاريخ النقد الأدبي ، وقد عده كثيرون المؤسس الحقيقي ، ومنهم من يبدأ التاريخ به متناسيا كل ما كان قبله[٣٢] .

ولا شك في أن أرسطو فيلسوف كبير كافلاطون ، ولكنه يتميز عنه أنه عالج النقد معالجة أدبية أي انه لم يضع الفلسفة والعقيدة والاخلاق والتربية اولاً ، وإنما انطلق ـ أو هكذا بدا في الأقل ـ من النصوص الأدبية ازاءه يقرأها ويشهدها ويحفظها ويتأملها ويعيد النظر فيها ليكتشف من صفاتها ما هو كائن فيها ثم يجمع صفات النص الواحد الى ما تلتقي به من صفات النص الآخر المناظر . . . ويجمع المتشابهات في حقل ، والاختلافات في حقل آخر . . . وهكذا كانت لديه الملحمة ولها صفات ، والتراجيديا ولها صفات والكوميديا ولها صفات . . . وفرّق بين الشعر والتاريخ ، وبين التاريخ والفلسفة . . . وبذلك اتضح ما يعرف بالأنواع الأدبية ومزايا النوع الواحد من هذه الأنواع . واذا كانت الأنواع معروفة قبله لدى اليونان ، وحتى لدى المواطن منهم ، فانها لم تكن على الدرجة التي قدمها أرسطو وحددها حتى لكأنها تولد على يده .

هو فيلسوف ، نظر في الأدب نظرة ناقد أدبي ، ولكنه لم يناَقض فلسفته ، لأنه في الفلسفة يخالف أستاذه أفلاطون منذ البداية ، ولأن صفة العالم الطبيعي غالبة عليه في النظر إلى الأشياء والاستقراء والتصنيف . وقد حاضر كما يبدو ـ وهو في الأوج من مجده تلامذته في مدرسته اللوقيون (او اللوكيون) بأثينة، بالمادة الحاصلة لديه باسم « فن الشعر » .

والكتاب[٣٣] ـ على الشكل الذي وصل به إلينا ـ قسمان رئيسيان في ستة وعشرين فصلا ، يتناول الأول تعريف الشعر بالمحاكاة وبواعثه وتنوعه ويستغرق ذلك الفصل الأول حتى نهاية الخامس .

ويتناول القسم الثاني ـ وهو باقي الكتاب ـ المأساة ! وما هو منها من مسألة التطهير ووحدة الفعل ، ويقابل بين المأساة والملحمة . وقد يستطرد أو يبدو مستطرداً كما حدث له في الفصول الـ ١٩ ـ ٢٢ إذ تحدث عن لغة الشعر ووقف عند المجاز والزينة والوضوح[٣٤] ؛ « وفي الفصل الخامس والعشرين يضع أرسطو القواعد الأساسية للنقد

الأدبي ، وتعتبر هذه أول محاولة في تاريخ الآداب كلها »[٣٥] .

وخصص أرسطو لفن الخطابة كتابا خاصاً هو الريتوريك Rhétorique او ريطوريقا كما ذكره العرب وتحدثوا عنه وقد ترجموه بالخطابة . والخطابة لديه ثلاثة أنواع : خطابة المحافل ، القضاء ، السياسة « وينهي الكتاب ببحث دقيق مفصل عن أسلوب الخطبة وتركيبها يعتبر أقوى وأعمق ما كتبه اليونان في النقد الأدبي »[٣٦] .

لم يكن الحديث عن أرسطو في النقد الأدبي جديداً علينا فلقد وقفنا عنده مراراً في الفصول السابقة : الفن ، الأدب ، الشعر الملحمي ، التراجيديا ، الخطابة . . . ورأينا أنه ، على خلاف افلاطون ، يرفع من شأن الشاعر ويجعل المحاكاة إبداعا ، ويرفع من شأن الخطيب ، وانه في كلامه على الشعر كأنه يتكلم على الأدب « الفنون » كلها زيادة على إشارات خاصة الى الرسم والنحت والموسيقى للتوضيح ولما يمكن أن يستدل به من قرب وعلاقة . . . ورأينا خلال وقفاتنا تلك تأثير أرسطو في العصور التالية له ومن ثم الحيِّز الكبير الذي يحتله في تاريخ النقد[٣٧] .

توفي أرسطو سنة ٣٢٢ ، وجاء بعده يونانيون آخرون يدرجون في حظيرة النقد ، ولكنك لا تجد بينهم من كان له الأثر الذي تركه أرسطو والذيوع الذي تهيأ لاسمه ، فهم أولى أن يعدوا ـ لذلك ـ نقاداً محليين . من أولئك تيوفراست الذي خلف أرسطو في مدرسته واشتهر بكتابه في « الأخلاق » ، ومن الباحثين من يرى له يداً في الصورة الأخيرة التي وصلت إلينا بها كتب أرسطو . وغير تيوفراست من زاول ما يمكن أن يسمى بالنقد البلاغي وما يمكن ان يسمى بالنقد النحوي[٣٨] .

واحتلت الإسكندرية[٣٩] مكانا خاصاً في الحركة الثقافية ، ومعلوم أن الإسكندر المقدوني أسس هذه المدينة المصرية سنة ٣٣٢ ق . م وشرعت أن تكون مقراً علميا . حتى إذا توفي الإسكندر سنة ٣٢٢ وتوزعت امبراطوريته ، كانت الاسكندرية منذ عام ٣٢٣ عاصمة البطالمة (أو البطالسة) وبلغت منزلة مرموقة في دنيا العلم والبحث والتأليف والكتب . . . والأدب ، وتأسست فيها مكتبة ضخمة احتوت ما يقرب من نصف مليون كتاب تولى زنودوتس Zenototus أول أمانة لها وعمل على تصنيف كتبها وفهرستها . . .

ولقد الف علماء الاسكندرية كثيراً وشرحوا وعلموا وكان لهم في النحو وفقه اللغة مكان مرموق ، واشتهر من مجدهم الأدبي ما ينسجم ومقتضيات العلماء المتبحرين باللغة

الحريصين على المخطوطات العارفين بها وبقدرها ، المديمين النظر فيها فحصاً ومقابلة ، وكثيراً ما يكون للكتاب الواحد أكثر من مخطوطة ، بين المخطوطة والمخطوطة خلافات في الرواية من زيادة ونقصان وصحة وخطأ ، وقد اعتورت الحال نصوصاً مهمة جداً . فما العمل ؟ لا بد من علم خاص يستغل فيه العلماء علمهم وصبرهم فيقابلون ويدرسون ويبحثون ثم يثبتون الوجه الصحيح - أو الأصح - ولهم أن يشكوا في هذا الذي يصل غير منسجم في لغته أو مادته مع العصر الذي ينتمي اليه او الشاعر الذي ينسب له . وقد ورد في تعريف هذا العلم أنه دراسة نقدية للنصوص او نقد النصوص او النقد النصي . وواضح انه - وإن وردت في بعض أسمائه أو أوصافه كلمة النقد - ليس نقداً بالمعنى الصحيح . لأن المقصود بالنقد - هنا - هو التحقيق أي المقابلة بين النسخ ودراستها واستثمار العلم اللغوي لدى التحقيق ، وهو - في أحسن حالاته - ضرب من النقد النحوي (او اللغوي او الفقهي). انه - في أوج خدماته - إعداد النص سليما ليزاول الناقد الأدبي عليه مهمته الأساس[٤٠] .

يعزى الى زنودوتس « ابتداع » هذا العلم (أو الفن) « ومن ثم حقق هو وغيره من معاصريه أصول كتب من النصوص اليونانية القديمة [. . .] في الاشعار الغنائية والمسرحيات[٤١] ولقد تميز في هذا الضرب من النشاط العلمي أريستارخوس ، وهو الذي أعد النسخة النقدية (المحققة) لملحمتي هوميروس : الإلياذة والأوذيسة ، وهو الذي « تطوع » فقسم كلا منهما الى أربعة وعشرين نشيداً . ويذكر معه في دراسة الاشعار الهوميرية ريانوس .

وليلاحظ ان أهمية الاسكندرية جعلت « عصر الاسكندرية » مصطلحاً يعني رقعة واسعة تدخل فيها مقدونيا وسوريا ويرحاموس وجزيرتا كوس ورودوس وسواحل آسيا الصغرى وإيطاليا الجنوبية وان الازدهار الذي صاحب البطالمة الأوائل (٣٢٣ - ١٨٠ ق . م) شرع بالذبول . . . ليفسح المجال لسيادة روما . . .

لقد كانت الدولة الرومانية تتوطد وتتسع ، وهي دولة عسكرية قبل كل شيء ، ولم تعرف المعنى الحقيقي للأدب إلاّ بالتأثير اليوناني لدى احتلالها بلاد اليونان وتحويلها « إقليماً » من امبراطوريتها سنة ١٤٦ ق . م .

لم يكن الرومان دون أدب قبل اتصالهم باليونان أو إخضاع بلادهم ولكنهم لم يكونوا ليعيروا أهمية تذكر لهذا الضرب من النشاط الإنساني ، ولم يكن هذا النشاط بذي

ثمرات تذكر ، حتى إذا تم الاتصال ورأى الغالب مجد المغلوب لقي الأدب رعاية خاصة ، وقد وجد الرومـان لدى اليونـان تراثـا ضخماً جليلا انتفعـوا به وتأثـروا وقلـدوا وربما اضافوا . . . وشرعوا ينتجون أدبا ذا وزن في التراجيدي والكوميدي والملحمـة والشعـر الغنائي والتعليمي . . . والخطابة ، وصار لهم خلال هذا وذاك ما يدخل في مسيرة النقد الأدبي ، اشتهر منه في « فن الخطابة » آثار شيشرون (١٠٦ - ٤٣ ق . م) وكونتليانس (في القرن الأول للميلاد) كما تذكر في المسيرة ملاحظات وآثار لأعلام آخرين مثل تاسيت وفرّان وقيصر . ويحتل هوراتيوس (هوراس) (٦٥ ق . م - ٨ ق . م) المكان الأول من النقد الأدبي الروماني ، وهو شاعر كبير ، تقوم شهرته في النقد على قصيدة تعليمية عنوانها « رسالة الى آل بيسون » عرفت - فيما بعد - بفن الشعر وقد تابع في مجملها قواعد أرسطو كما وصلت الى علمه ، وأعلن إعجابه الشديد بالأدب الإغريقي ودعا الى تقليده (محاكاته) وجعل هذا التقليد الطريق الأساس الى الإبداع . وإذ نظم هوراتيوس « فن الشعر » نقل القواعد من عالمها الفلسفي الى العالم الأدبي وحفظ لها الذكر والديمومة ويسر التناول ، وحلت محلها عندما اختفى كتاب أرسطو خلال قرون عديدة[٤٢] .

وشدد هوراتيوس على تقسيم الشعر الى ثلاثـة أنـواع متميزة ، واشتـرط أن تأتـي المسرحية في خمسة فصول ، ودعا الى التوفيق بين الفائدة والمتعة ، وتحـدث عن الوحـي والعبقرية والمحاكاة والبحور والنماذج .

ان تاريخ النقد الأدبي في هذه الحقبة من الزمان ونحن ندخل القرن الأول قبـل الميلاد ونمضي نحو الميلاد ، لا يقف عند الرومان وحدهـم ، لأنهـم وإن كانـوا أصحـاب السلطان والشهرة وصار لهم الأدباء والنقاد فانهـم لم يحتكـروا الميدان ولـم يحولـوا دون استمرار الأعمال السابقة او المعاصرة في الاسكندرية بمعناها الضيق أو الواسع لدى من أقام فيها أو تنقل بينها وبين مدن أخرى من العلماء وهم يزاولون نشاطهم في التحقيق والنقد النحـوي والبلاغـي . . . وممـن يذكر من الأعـلام - هنـا - ديونيسيوس هاليكارنـاس ، هرموجين ، كما يمكن أن يذكر بلوتارك . . .

وانتج النقد الأدبي اليوناني كتابـا عنوانـه « بحـث في السمـو »[٤٣] (الجـلال) ، والمقصود به سمو الأسلوب ، وهو كتاب نقدي بمعنى الكلمة ، ومن الدارسين من عده في النقد البلاغي ، ومنهم من عده في النقد الاسلوبي ، وقد ابتعد به مؤلفـه عن الطابـع الفلسفي وأيد أقوالـه بأمثلـة من الأدبـين اليونانـي والرومانـي (وربمـا من غـيرهما) في

نصوصهما في الخطابة والشعر .

يذكر مؤلفه أن الباعث على كتابته أن معاصراً له هوسسيليوس ألّف بحثا صغيراً عن السمو ، وقد درسه هو ـ وصديقه ـ فرأى سسيليوس مقصراً عن إعطاء الموضوع حقه ، وانه لم يعن بالنقاط الأساسية ولم يعرف شرائط البحث ، وانه أهمل اهمالاً تاماً بحث نقطة معرفة الوسائل التي نستطيع بها أن نقود مواهبنا الطبيعية الى درجة معينة من الرفعة . لقد مر على ذلك في صمت كما يمر بشيء غير مجد .

ومما أثار المؤلف الى الرد ان سسيليوس غض من شأن افلاطون الأدبي وجعله دون ليسياس وديموستنيس . . .

جاء في « بحث في السمو » : « يمكن القول إن هناك خمسة منابع تنبثق عنها ، رئيسياً ، عظمة الأسلوب ؛ وهي تنطلق ، كلها ، من أساس عام هو الموهبة [. . .] التي يبقى كل شيء بغيرها عدما . الأول ، وهو الأكثر أهمية ، ملكة استيعاب الأفكار الرفيعة . . . . الثاني حدة العاطفة واندفاعها . وهذان المنبعان الأولان ، في جانب كبير منهما ، استعدادات فطرية ؛ وأما الثلاثة الأخرى فهي ثمار الفن ، وهي معرفة الدور الخاص للصور (والصور نوعان : صور للفكر وصور للكلمات) ، يضاف اليها قبل التعبير الذي يعني ، اختيار الكلمات والاستعمال المدروس للمجاز . والمنبع الخامس للسمو الذي يحتوي كل هذه [المنابع] المتقدمة ، هو التنظيم الذي يُرى منه وقار الأسلوب ورفعته .

هيا نفحص فحوى كل واحد منها ، ولنقل سلفاً إن سسيليوس حذف بعض هذه الأقسام الخمسة ، وكانت العاطفة مما حذفه . . . » .

ويمضي المؤلف يشرح ـ وهو يرد على سسيليوس ـ ويتحدث ويضرب الأمثلة ويعلن أنه ضد الأدب الذي يتناول موضوعات منحطة ويعبر عن أخلاق فاسدة . . . وانه ضد الزخرفة والصناعة اللفظية .

الكتاب ـ كما ترى ـ قيم ، ومهم جداً في النقد الأدبي ، ويمكن ان تعد هذه الرؤية نحوة متأخرة ، لأنه لم يترك ـ في حدود علم الباحثين المحدثين ـ أثراً في عصره ، وظل مجهولاً عدة قرون وكأنه لم يكن .

ولك أن تسأل عن مؤلفه ؟ وعصره ؟ وفي الجواب نذكر أنه عرف على أنه من تأليف

لانجينوس Langinus وان لانجينوس هذا هو وزير الملكة زنوبيا بمعنى أنه من القرن الثالث للميلاد . . . ومضت الحال على ذلك . . . ولكن طول البحث توصل إلى أنه ليس للانجينوس الوزير وليس من القرن الثالث وإنما هو لمؤلف مجهول تدل ددراسة المخطوطة على انه من القرن الأول(٤٤) .

وكانت المسيحية تجاهد لتثبيت قدمها في الامبراطورية الرومانية وسمح لها الامبراطور قسطنطين (٣٠٦ - ٣٣٧) بالانتشار وصارت الدين الرسمي سنة ٣١٣ ثم اعتنقها هو نفسه ، وأقل ما يعني هذا سيطرة الكنيسة على مادة الفكر والأدب ويمكن اختصار الموقف في كلمة واحدة : المراقبة الشديدة لما يقرأ القارئون والحكم على الأدب الوثني حكما مطلقا ، هذا هو الموقف العام للأدباء Patristique الذين أمسكو بزمام الأدب ، على اختلاف في الأمزجة ، وفيهم من بلغ أقصى حدود الشدة ، ومنهم من كان على حظ من التسمح ، ومن هؤلاء من ألف كتابا « عن طريقة الانتفاع بالمؤلفين الدنيويين »(٤٥) .

وسارت الحال على هذه الوتيرة ، ولنا أن نتصور وجود من يخرج قليلاً أو يتمرد أو يفلت من الزمام . . .

ثم شرعت الموجة البربرية (الجرمانية) تجتاح أوربا وتبلغ روما وتسقطها سنة ٤٧٦(٤٦) .

وتوالت في الأقطار الأوربية أحداث وحكومات وحروب وتقدم للغات المحلية ونظم الملاحم بها وسرد الحكايات . . . ولم يؤثر - خلال ذلك - شيء من نقد .

وتدخل أوربا منذ القرن العاشر في مرحلة تاريخية جديدة عرفت بالقرون الوسطى(٤٧) ، تطول أو تقصر بحسب تاريخ كل قطر من الأقطار ، ولا خلاف في ان القرون الحادي عشر والثاني عشر والثالث عشر كانت منها ، وقد سادت خلال ذلك الكنيسة والإقطاع ، وليس فيها من الأدب اشيء يذكر ، وقد كانت لغة الكنيسة (والثقافة) هي اللاتينية ، وهي لغة لا يفهمها عامة الناس ، لأنهم يتفاهمون بلغاتهم المحلية . .

وتأسست خلال هذه القرون الجامعات ، وهي في قبضة الكنيسة بالطبع ، وكانت دروسها في « الفنون الحرة » تتألف من الثالوث Trivium وهي الدرجة الأولى وتتكون من النحو و « فن الخطابة » - والمنطق ؛ ومن الرابوع Quadrivum وهى الدرجة الثانية

(العليا) وتقوم على العلوم الرياضية الأربعة (الحساب ، الموسيقى ، الهندسة ، الفلك) .

وليس في هذا وذاك حظ للأدب فضلاً من النقد . أما في الخطابة (الروتوريك) فقد استحال تعلياً للصناعة اللفظية ، ولنسمه « البلاغة » على وجه الجفاف والاجترار .

وقد كانت ايطاليا اكثر من سواها تقدماً ولا سيا في القرن الثالث عشر ، وقد أطلت بوادر الاهتمامات الإنسانية أي الانتباه الى لغة الإغريق وأدبهم، وأدب الرومان. . . ، ويكفي أن نذكر دليلا على هذه الحركة اسم دانتي (١٢٦٥ - ١٣٢١) ، وقد شرع هذا الأديب الشاعر الكبير في مطلع القرن الرابع عشر يكتب ملحمته (باللغة المحلية) ، ويؤلف - فيا يؤلف - كتابين لهما مكانهما من سلسلة تاريخ النقد الأدبي ، هما : « فصاحة العامية » De Vulgare Eloquentia والمأدبة (الوليمة) Convivio [٤٨] .

وتدخل إيطاليا في القرن الرابع عشر ما يعرف بعصر النهضة ، وقد كانت البلد السباق في الدخول . . . لتوطد الحركة الانسانية فيها لما فيها من كنوز المخطوطات القديمة ، ولوجود الأسر التي ترعى الفن والأدب . . . وإذ سارت شوطاً في النهضة تأثرت بها فرنسا فكانت في القرن الرابع عشر والخامس عشر في انعتاق من القرون الوسطى واستقبال لعصر النهضة . . . علماً أن المؤرخين يدخلون هذين القرنين من تاريخ فرنسا ضمن القرون الوسطى . . .

ويذكر في عوامل النهضة عموماً : الحركة الانسانية التي نبهت الأذهان الى ما في تراث اليونان والرومان من كنوز الأدب والفكر ، وفقد ازدادت الحركة قوة لدى استيلاء العثمانيين على القسطنطينية سنة ١٤٥٣ وهجرة الاغريق القاطنين فيها إلى إيطاليا ومع كنوز من المخطوطات القديمة . ومن العوامل اختراع الطباعة (١٤٤٣) وتيسيرها نشر الكتاب القديم وتحقيقه ، ونشر الكتاب الجديد ثم اكتشاف اميركا سنة ١٤٩٢ [٤٩] .

ومن أحداث النقد الأدبي في القرن الخامس عشر وعلى أبواب القرن السادس عشر ، وفي أثنائه ، اكتشاف كتاب أرسطو في « فن الشعر » وما أعقبه من اهتمام في الشرح والتعليق والتعظيم [٥٠] . فقد نشر جورجيو قلاّ ترجمة لاتينية له سنة ١٤٩٨ بالبندقية ، ثم ظهرت له طبعة بلغته اليونانية (في البندقية كذلك) سنة ١٥٠٨ ، وازداد انتشاره وتعددت طباعته . وتناوله الباحثون بالدرس والتحقيق والشرح . وقد حققه روبرتلو تحقيقاً علمياً وشرحه سنة ١٥٤٨ [٥١] .

وقد اكتشفت إيطاليا في هذا التاريخ كتابا آخر هو « السمو » منسوباً الى لونجينوس ، يعنى عناية خاصة بالنقد الاسلوبي ، حققه وطبعه روبرتلو محقق كتاب أرسطو[٥٢] . . . ، وشغل الناس عنه بكتاب أرسطو شرحاً وتعليقاً ومعارضة ، ومن ذلك شرح سكاليجر Scaliger (١٤٤٨ - ١٥٥٨) وشرح كاستلفترو Castelvetro وقد صدر في فيينا سنة ١٥٧٠ (قبل وفاته بعام واحد) . وقد بالغ الشراح وأطالوا وتصرفوا . وعد شارح مثل كاستلفترو « كتاب أرسطو في فن الشعر كتابا ناقصاً ، وما بقي منه ليس إلاّ سلسلة من المذكرات التي يرى من المباح تنميتها وإكمالها . . . »[٥٣] .

لقد صار الكتاب مركز حركة نقدية قوية تحقيقاً وترجمةً وشرحاً وإطالة في الشرح وإعادة في الكتابة وتصرفاً في تصور الأصل وفهمه . وقد تولى الحركة من كبار الإنسانيين العلماء المتبحرين ، وفيهم من كان من همومه الأساسية الفلسفة في الفن ، وراحوا هم أنفسهم يؤلفون الكتب الخاصة بفن الشعر ، ومن هؤلاء سكاليجر ، وكان كاستلفترو أول من صاغ وحدتي الزمان على شكل قانونين لتقويم الكتابة المسرحية وذلك في كتابه الذي نشره عام ١٥٧٠ تعليقاً على كتاب أرسطو فن الشعر ، ولقد نسب كاستلفترو خطأ هاتين الوحدتين الى أرسطو . . »[٥٤] - وضع تعليقاته هذه على ترجمته لفن الشعر .

وسيصير النقد بمقتضى الوحدات هذه وما كان من القواعد ا لتي وردت في كتاب ارسطواو التي لم ترد هو النقد السائد ، ويمكن أن يعرف بالنقد القاعدي ، أوالدكماطي Dogmatique وسيتشدد النقاد فيه حتى تحتمل الدكماطية معنى التزمت والجمود العقلي ، والحكم الخارجي دون نظر الى الباطن وعناصر الإبداع .

لقد رأى كتاب أرسطو (فن الشعر) من الشهرة والمجد ما لم يره في يوم من الأيام . وقد شرع الإيطاليون أنفسهم يقيمون النقد على قواعده ، وقد أمكن رؤ ية ذلك - على سبيل المثال - خلال النقاش الحاد الذي أثاره كتاب أريوستو : « رولاندو الغاضب » وكان مما أخذ عليه المتقعرون نقصاً في وحدة التأليف . . .

وصارت مواد كتاب أرسطو مواد النقاد : المحاكاة ، بين الشعر والتاريخ ، بين التراجيدي والملحمة ، التطهير ، الشعر والأخلاق ، وحدة الفعل ؛ ولا تعدم من فصل فصلاً تاماً بين الشعر والأخلاق ، وما أكثر ما بولغ في موضوع الوحدة حتى استحالت وحدات (ثلاثا) وما أكثر ما بولغ في الفصل بين الأنواع حتى استقل كل نوع استقلالا تاما عن الآخر .

ولم يبالغ من عد ـ وهو يتحدث عن النقد الأدبي في إيطاليا ـ اكتشاف كتاب أرسطو « الحدث الأكبر أهمية في تاريخ النقد »(٥٥) .

واذا اجتمع ما فهم من شروح كتاب أرسطو مع الإعجاب الشديد بلغة الأقدمين وتراثهم الأدبي وسعي الإنسانيين والنقاد الى ترجمته وتحقيقه والدعوة الى تقليده واتخاذه قدوة بما فيه من عموم انساني ، واخلاق وعقل ومعقول وبلاغة أداء لغوي . . عرفت هذه الحركة (النقدية) والأدب المصنوع في ظلها بالكلاسيكية الجديدة تمييزاً له عن الأدب القديم نفسه (مما انتج اليونان والرومان) وعرف بالكلاسيكي . وربما حذفت كلمة « الجديدة » ، اكتفاءً بالمرحلة الزمنية الحديثة للتفرقة في الأذهان .

وعمت الكلاسيكية الجديدة اقطار أوربا ، ولكنها لم تكن في زمن واحد وعلى درجة واحدة . ففي ايطاليا يقترن بدؤها بعصر النهضة (منذ الرابع عشر مثلا) ، وفي فرنسا في القرن السابع عشر (حتى قبيل نهايته) وكانت فيها على أقوى ما يمكن ، وهي اقوى حتى مما كان في إيطاليا نفسها ؛ وفي انكلترا تبدأ بعد الثورة (١٦٨٨) ؛ وفي اسبانيا والمانيا في القرن الثامن عشر . . .

إنّ أقرب من تأثر بالنهضة الايطالية الفرنسيون ، لقربهم ولتشابك العلاقات معهم وللحروب التي وقعت بينهم (خلال ١٤٩٤ ـ ١٥٥٩) . وقد انتهت بخسارة فرنسا حربياً ، ولكنها اطلعت على معاني النهضة في ايطاليا وأفادت منها ، وفي مقدمتها الاتصال بالتراث القديم والاهتمام بكتاب أرسطو . وقد أخذوامبادىء أرسطو ، عن شروحه ، قبل كل شيء ، وفي مقدمة تلك الشروح ، شرح سكاليجر .

يعد الفرنسيون القرن الرابع عشر والخامس عشر قرنين وسيطين بين القرون الوسطى ، وعصر النهضة يمهدان له ويرهصان به(٥٦) . ثم جاء القرن السادس عشر فكان القرن الذي تمثلت فيه النهضة بما لها من حضارة وفن وأدب ، وهو يعد أدباء كباراً مثل رابله ومونتيني ورونسار . . في القصة والمقالة والشعر . . كما كتبوا المسرحيات والملحمة . . . وكان فيهم العلماء المتبحرون والانسانيون ورجال الدين ورجال الإصلاح الديني . . .

وصحب ذلك ـ بالطبع ـ تنبه نقدي واهتمام بقضايا النقد في معاني الأدب وأنواعه وما كان منه للقدماء من يونان ورومان ، ومن فرنسيين سابقين على القرن السادس عشر أو

جاءوا في أوائله وعلى رأسهم شاعر عصره الكبير مارو ومدرسته فى الصناعة اللفظية . .
وما يجب أن يكون عليه الأدب الفرنسي الحقيقي (الجديد) . وكثر خلال ذلك التأليف في «فن الشعر » ، وكان أكثر ما يؤلف يأتي نظماً (شعراً) ، وجاء في طليعة هذه الآثار عمل سبيَّه (١٥٤٨)وقد تأثر فيه بالقدماء ودعا الى محاكاتهم(تقليدهم)ومهد الى خطوة في التقدم والإصلاح سترى واضحة في كتاب آخر (نثري) يمثل جماعة كاملة من الادباء فيهم الاستاذ والباحث والشاعر . . . عددهم سبعة ، تآلفوا تحت اسم جماعة « البلياد » ، وقد تترجم البلياد بالثريا او السابوع[٥٧] ، وكانوا استجابة طبيعية الى الحاجة للإصلاح الأدبي ، وقد حققوا الأدب الذي عملوا من أجله . كانوا يجتمعون ويتناقشون وهمهم الارتقاء بالأدب الفرنسي وجعله مناسباً للعصر ، وقدوتهم في ذلك الأدب القديم (اليوناني - الروماني) وهم غير راضين عن هذا الأدب الذي ورثوه في بلادهم من القرون الوسطى وعبر قرنين وبداية قرن . وقد نيط بأحدهم (ديبله Du Bellay) تحرير بيان الجماعة الجديدة « دفاع عن اللغة الفرنسية و [سبل] إثرائها » وقد طبع سنة ١٥٤٩ ويمكن أن يعد أكبر مظهر نقدي في القرن السادس عشر من تاريخ فرنسا . وكان رونسار بمثابة الرئيس من المدرسة والموحي بأفكار البيان .

إنهم ينظرون إلى لغتهم الفرنسية فيرونها ما زالت قاصرة عن أن تكون لغة الإبداع على مستوى ما كانت عليه اللغات القديمة (اليونانية والرومانية) ، وهم يعجبون بالقدماء غاية الإعجاب ويطمحون أشد الطموح إلى أن يكون للغتهم ما للغات القديمة من مكانة . وقد رأوا من واجبهم أولاً أن يدافعوا عن هذه اللغة ويدفعوا من يراها قاصرة عن أن تكون لغة بمعنى الكلمة فيروح يكتب باللغة اللاتينية . ثم ان من واجبهم أن يبحثوا عن سبل يثرون بها هذه اللغة كأن يستعيروا لها مفردات ويرفعوا اليها مفردات .

هذا هو ظاهر بيانهم ، ولكنهم في الحقيقة ، ضمنوه أشياء كثيرة .

مما يخص تجديد الشعر ورفع سمعة فنه وإعادة بناء الأنواع القديمة : الملحمة ، التراجيدي ، الأود ، السونيت ، بعيداً عن الأسلوب المسطح والصناعة اللفظية[٥٨] . . .

ولا شك في تأثر حركة البلياد هذه بالنهضة الإيطالية وفي اقتدائها بالأدب القديم من أجل إنشاء أدب فرنسي . . .

واذا كانت فرنسا أقرب الدول الأوربية إلى إيطاليا وأسرعها تأثراً بالنهضة والحركة

الإنسانية ومحاكاة الأدب القديم (الكلاسيك) . . . فان الأقطار الأخرى لم تسلـم من التأثر ولم تتأخر كثيراً ؛ فقد ذاع كتاب أرسطو أو ذاعت ـ بمعنى أدق ـ شروحه وما عرف من أمر مبادئه ولا سيما الوحدات الثلاث والفصل بين الأنواع . . . وصارت قواعد يحكم بموجبها على جودة الأثر أو رداءته . . . . وهو ما يعرف بالنقد القاعدي(او الدكماطي)وإن لم تسلم هذه القواعد ممن لا يجد مانعاً في الخروج عليها ـ أحيانا ـ كما فعل دل فيجا في اسبانيا وشكسبير في انكلترة وبهما نزحف نحو القرن السادس عشر وندخل مقدمته . . . ونشهد خلال زحفنا ـ في انكلترة[٥٩] ـ أديبا انكليزياً يذكر تاريخ النقد اسمـه هو فيليب سدني Sidney (١٥٥٤ ـ ١٥٨٦) مؤلف « دفاع عن الشعر » او « اعتذار من أجل الشعر » وقد ضمنها خلاصة الفهم الانكليزي للشعر في عصر النهضة كما هو في القارة الأوروبية ومثل نقطة الالتقاء مع النقد الايطالي . ولم يرتض خلط الكوميدي بالتراجيدي وتابع كاستلفترو في نسبة وحدتي الزمان والمكان إلى أرسطو .

وكلما ابتعدنا عن القرن السادس عشر . . . ودخلنا في القرن السابع عشر . . . رأينا التقدم الذي تحرزه فرنسا حتى « انتقل اليها مركز السلطة النقدية في القارة الأوروبية من إيطاليا[٦٠] ، وهي تمضي ـ خلال ذلك ـ ضمن مجال النقـد الارسطوطـاليسي واتخاذ الأدب القديم (الكلاسيك) قدوة ومثلا ، والإبداع في ظل هذا التقليد ومستلزماته من العموم والعقل والمعقول وحسن السبك . . . فكانَ هذا هو الأدب الجديد ، انه جديد في قديمه ، واذا كان القديم كلاسيكا فان الجديد كلاسيكية جديدة .

وجرى ذات يوم من عام ١٦٣٧ تمثيل مسرحية « السيد » لكورني ، وهي مسرحية عالية الفن ولكنها أثارت موجة عارمة من سخط النقاد المحافظين المبالغين في المحافظة ، وكان مما هوجمت به خروجـها على مبدأ الوحدات الثلاث ـ السكاليجرية ، ولا نقـول : الارسطوطاليسية ـ بحكم سيادة النقد القاعدي الدكماطي وقد دافع كورني عن موقفه فلم يجده ذلك ، وصدر حكم الأكاديمية الفرنسية أنموذجاً في المحافظة والتزمت . حتى إذا جمع الشاعر مسرحياته في طبعة واحدة سنة ١٦٦٠ كتب لها مقدمة و « ثلاث خطب » تعد من الوثائق في تاريخ النقد المسرحي[٦١] .

وكان بوالو (١٦٣٦ ـ ١٧١١) قد تميز ناقداً محافظاً ، وكان من أعماله ان ترجم رسالة «السمو» المنسوبة الى لونجينوس الى الفرنسية ، وشرع ينظم قصيدة تعليمية للفن الشعري متأثراً بأرسطو وهـوراس ولونجينـوس ـ ولـكن هذه القصيدة لم تنشر إلا

بعد وفاته .

وكان في فرنسا نقاد آخرون . . . ومنهم من رأى ان الأدب الفرنسي الجديد (الكلاسيكي الجديد) لا يقل عن ادب القدماء (الكلاسيكي) . وجرّ ذلك في اخريات القرن الى نزاع بين طرفين ، يرى احدهما القمة التي لا تبلغ للأدب القديم وان الأدب الجديد لا يوازيه ولا يقرب منه ، وقد عرف هذا في تاريخ الأدب والنقد بالصراع بين القديم والجديد ، انتهى ـ بالطبع ـ لمصلحة الجديد ، وظهر خلال النقاش بوادر لدى انصار الجديد من النقد الفلسفي . . .

وشرع النقد الكلاسيكي يفقد من سلطانه قليلا قليلا . . . ولكنه كان من شدة التمكن بحيث تصعب زعزعته سريعا . . . وكان القرن الثامن عشر كله ضرباً من هذه المحاولة ، مع محاولات لإيجاد نقد بديل . . . وكان من عناصر قوته في القرن الثامن عشر أن تبناه أديب كبير جداً هو فولتير . . ولكن فولتير مهما بلغ من السلطان لا يسد طريق التطور . . . فلقد كان مقابله ـ وإلى جواره ـ أديب كبير آخر هو جان جاك روسو يبدع ادبه في الخلق النثري ، معرباً في حرية عن حبه للطبيعة وعاطفته الفردية . . . قارنا ذلك بنظراته الفلسفية في الرجوع الى الطبيعة ، والعقد الاجتماعي . . . ويجد في ذلك الصدى والمريدين ومن اولئك مدام دستال .

وطفق أدبه ينتشر خارج فرنسا ويجد الأثر والإقبال . . .

لقد كان بشيراً بعصر جديد ، وقد قيل : مع فولتير عالم ينتهي ، ومع روسو عالم يبتدىء[٦٣] .

وشذ من النقد الجديد أديب كبير آخر هو ديدرو ـ صاحب الانسكلوبيديا ـ وقد كتب عن الشعر الدرامي (١٧٧٣) وتحدث في الموضوعات المسرحية والف مسرحيات بين في خلاصتها الأفراد في أوضاعهم الاجتماعية ، ومجتمعه بورجوازي[٦٤] .

وشهد القرن نقاداً آخرين منهم من زاوله على وجه من وجوه التخصص مثل مارمونتل . . .

إن الخلاصة في نقد القرن الثامن عشر سعي للتخلص من النقد الكلاسيكي ، وبناء أدب جديد ونقد جديد . . . ومن هذا الجديد الأمور التي ذكرناها في الذاتية وحب الطبيعة والعاطفة والخيال . . . وانتباهة تاريخية في صلة الفرد بالمجموع وبالمحيط . . . وستكون

نواة لمذهب جديد يعرف بالرومانتيكية ، يكون منه روسو بمثابة الجد . . . ولكنه أينع في الخارج ونضج قبل أن يتوطد في فرنسا . . وتتلقى فرنسا هذه آثاره من الخارج . . .

وماذا في الخارج ؟

كان للنقد في انكلترة مكان من القرن السابع عشر ، وكانت المحافظة قائمة ، ولكنها تجد مناقشة وملاينة ، واستمر بن جونسون الأديب الشاعر النقادة يكتب ، وهو وان كان ارسطو طاليساً مترجماً لهوراس ومقتدياً بأنجينوس . . . فانه لم يتمسك بالقواعد كلها ولا يقبل شرط وحدة الزمان مما نسب الى أرسطو ولا شرط الفصول الخمسة الذي وضعه هوراس ، واحتوى الكتاب الذي طبع بعد وفاته ويمكن ترجمة عنوانه باسم المستودع او الاكتشافات آراء مهمة . ان احترامه لأرسطو لا يعني خضوع العبودية[٦٥] .

ورأت إنكلترة ـ في هذا القرن ـ أول نقادها الكبار وهو الأديب الشاعر الكاتب المسرحي جون درايدن Dryden (١٦٣٠ ـ ١٧٠٠) « وأحد الذين ساهموا في تشكيل مدرسة الكلاسيكية الجديدة في الأدب في انجلترة »[٦٦] .

ومن آثاره المهمة « مقال في الشعر المسرحي » عرضه على شكل محاورة كان هو أحد أطرافها ممثلا في شخص « نيادر » ، ومثل الكلاسيكية « كريتس » ، والمحدثين « بوجينيوس » . وأشاد يسيديوس بأدب فرنسا وفضلها على انكلترة بكلاسيكيتها ووحدة النوع .

ثم كتب « معالجة للقصيدة الملحمية » و « اعتذار للشعر الطبيعي » ومقالات أخرى ظهر عليه فيها أثر الناقد الفرنسي بوالو الذي مثل الكلاسيكية في « فن الشعر » . . .

وأبدى في سنواته الأخيرة احتفالاً بالحس التاريخي وكان كلما اقترب من شكسبير لان وخفف من حدته الكلاسيكية .

ولكن الكلاسيكية الجديدة تتوطد في انكلترا بتأثير من النقد الفرنسي . . . وكان أنموذجها الشاعر الناقد الكسندر بوب Pope (١٦٨٨ ـ ١٧٤٤) واتضح ذلك في قصيدة تعليمية نظمها سنة ١٧١١ بعنوان مقال في النقد Essay on Criticism وهو يرى فيها أن ما يقلل الخطأ الذي يقع فيه المعاصرون هو التمسك بالقوانين القديمة ، وقد بلغ الأقدمون في محاكاة الطبيعة مبلغاً عظيماً .

وطبيعي أن تكون لبوب شخصية في مواد أخرى ، فله مقالات واشارات تاريخية وبيان لأثر البيئة وروح العصر وهو يحذر النقاد من التحيز وهجر القديم لقدمه والتمسك بالجديد لحداثته »[٦٧] . وكان بوالو لديه « نقطة القمة » . . . في مجال النقد الحديث والوريث الحقيقي لأرسطو وهوراس »[٦٨] . . . ومع هذا . . . لم يجد بوب بدأ من بعض لين إذ يمس الموضوع شكسبير .

كان درايدن كلاسيكياً ختم القرن السابع عشر . ثم جاء بوب في وسط القرن الثامن عشر فمثل من الكلاسيكية أعلى درجاتها . ثم صموئيل جونسون Jonson (١٧٠٩ - ١٧٨٤) اشتهر بمقالات نقدية وبكتابة « حياة الشعراء » .

إنه - كما هو واضح - داعية الكلاسيكية الجديدة ، ولا يخفي تأثره ببوالو وبوب ، ومن الكلاسيكية مفهومه عن الطبيعة والعموم والأخلاق والتعليم :

« مهمة الشاعر . . . أن يشير الى الصفات العامة والملامح الكبيرة انه لا يحصي أوراق الزهرة أو يصف الظلال المختلفة لخضرة الغابة ، إنما عليه أن يعرض تصويره للطبيعة تلك القسمات البارزة الأخّاذة حتى يعيد الصورة الأصلية لكل عقل ، ويجب أن يهمل الفروق الضئيلة التي قد يلاحظها شخص ويهملها آخر . . . »[٦٩] .

ان الشاعر « يجب أن يجنب تحيزات عصره ووطنه ، ويجب أن يقدر الخطأ والصواب في حالاته المطلقة الثابتة ، ويجب الاّ يكترث بالقوانين والآراء القائمة ، [ويجب أن] يرتفع الى مستوى الحقائق العامة السامية التي ستظل دائماً دون تغير » .

وهو بهذا المقياس يرفع عدداً من الشعراء ولا سيما درايدن وبوب ، حتى اذا خالف شاعر هذا المقياس كالتأثر بخصوص الطبيعة والعصر كان ذلك لديه فرصة للمؤاخذة كما فعل مع گراي Gray .

ويقف عام ١٧٦٥ ليؤلف عن شكسبير . فماذا يفعل ؟ انه يمتحن فيه مبادئه الكلاسيكية فيجد منها شرط العموم ، لأن شكسبير يقدم الطبيعة العامة ، صفات النوع . ويجعل ذلك من أسباب عظمته . ولكنه يأخذ عليه - وهو يخضعه لمبادىء الكلاسيكية ضآلة عنصر التعليم والجانب الأخلاقي لديه . ولكن شكسبير أنموذج الشاعر العظيم الذى يزعزع مبادىء الكلاسيكية الجديدة الأخرى ، وفي مقدمتها وحدتا الزمان والمكان . وقد كان جونسون في هذا مع شكسبير .

إن لمحات في النقد الكلاسيكي في أواخر القرن السابع عشر خلال القرن الثامن عشر . . . تشير الى تغير في روح العصر ، وتومىء الى طلائع نقد جديد ، منها ما اضطر معه نقاد الكلاسيكية الى الأخذ به أحيانا مثل الحس التاريخي الذي رأيناه عند درايدن ، ومثل التساهل في قانون الوحدات لدى الوقفة ازاء شكسبير ؛ ومنها ما لم يعترفوا به ، ولكنه كان قائماً تدل عليه إدانتهم إياه مثل المحلية والجزئية والإحساس الفردي إزاء الطبيعة ، والعاطفة . . . مما سيكون مزايا في العصر التالي وصفات للأدب ثم النقد الجديد ، واذا كانت الصفات الغالبة في القرن الثامن عشر هي ما عرف بالكلاسيكية الجديدة ، فان الصفات الغالبة في القرن التاسع عشر ستعرف بالرومانتيكية .

وتسأل عن المانيا ، لأنك تلاحظ أن هذه الأمة الكبيرة لم تدخل في حديثنا عن النقد الأدبي ، وطبيعي أن يعود ذلك الى أنها لم تكن ذات فعالية تذكر خلال ما عرف بعصر النهضة والقرن السابع عشر . . . ولقد خضعت ، بعد ذلك ، للكلاسيكية(٧٠) الفرنسية معجبة بشعرائها ومتقيدة بقيودها متبعة للفن الشعري الذي نظمه بوالو ، وجرت على ذلك طويلا ، حتى بعد ان شرعت اعمدة الكلاسيكية تهتز في فرنسا نفسها . ان المانيا كلاسيكية بهذا المعنى حتى منتصف القرن الثامن عشر ، وما بعد منتصف القرن الثامن عشر أحيانا . . .

لقد تمكنت منها الكلاسيكية الجديدة بمفهومها الرسمي ، في الوحدات والنوع والعموم والعقل والمعقول . . . مما كان صفة في الأدب القديم (الكلاسيكي : اليوناني - الروماني) وصفة في مفهومها الفرنسي الثابت الذي جعل محاكاة (تقليد) اولئك شرطاً في الكلاسيكية الجديدة . . . وصفة في أهم ما يعكسه أعلام الأدب الفرنسي .

ويقترن نقل الكلاسيكية الجديدة من فرنسا إلى ألمانيا باسم الأديب الألماني گوتشد Gottsched (١٧٠٠ - ١٧٦٦) وهو مشرّع أدبي يزاول التأليف المسرحي ويعمل استاذاً في جامعة لايبزك ، وقد عمل على أن يجعل من نفسه ما كان بوالو لفرنسا ، وتشدّد في اتباع الكلاسيكية ودعا الى اتباع المدرسة الفرنسية واتخاذها انموذجاً ، وألف في ذلك كتابا عنوانه « مقال عن فن شعري نقدي » (١٧٢٩) . وهكذا تمكن المذهب الكلاسيكي وتوطد وبلغ عصره الذهبي ، وصار گوتشد رأس مدرسة واضحة المعالم والمقاصد . نقدها قاعدي ، يبلغ فيها گوتشد مقام الدكتاتور من الدكماطية .

ولكن عوامل مختلفة اثارت في الألمان كره الفرنسيين ، ويأتي في مقدمتها ، العامل

السياسي الممثل باستيلاء فرنسا على ألمانيا ثم شعور الألمان بسوء هذا الاستيلاء وكرههم إياه ومحاولتهم التخلص منه ، وقد اقترن ذلك بمقاومة كل ما هو فرنسي ، ومن ذلك الكلاسيكية المرتبطة بفرنسا والأدب الفرنسي . مع عوامل أخرى كالشعور الوطني والاعتزاز بالمحلية ، ونمو الفردية ومقاومة العقلانية ، وقيام حركة الإصلاح الديني . . .

وشرع الشباب يتململون تجاه الكلاسيكية ، واستحال التململ مهاجمة قادها الأديبان الناقدان السويسريان (الزوريخيان) : بودمر Bodmer (١٦٩٨ - ١٧٨٣) وبريتنكر Breitinger (١٧٠١ - ١٧٧٦) ، وكانا يكتبان باللغة الألمانية ويصدران في زوريخ مجلة يحرران أكثر موادها وقد توليا مهاجمة گوتشد وتفنيد قواعد بوالو (وبلغا في ذلك ان الف بريتنكر كتابا خاصاً في نقض الفن الشعري لبوالو ، كتب مقدمته بودمر) ، ويدعوان الى أدب يعنى بالعاطفة والخيال ويقوم على العفوية ويحل الطبيعة الموحية محل القواعد ، وفتحا الباب الى الأدب الانكليزي ليكون بديلاً عن الكلاسيكية الفرنسية ، وكان ملتون مثلاً أعلى لديهما ترجم له بودمر « الفردوس المفقود » ، وعنيا عناية خاصة بشكسبير .

كانا على حظ واسع من الثقافة ، وطرق بودمر ميادين متعددة . اكتشف أدب المانيا في القرون الوسطى ، واحتل منزلة عالية لدى الأدباء ، يقصده الشباب فيحسن استقبالهم فيزدادون إعجابا ، وكان گوته من بينهم وقد سمى بودمر : « مولد العبقرية » .

لقد اتضح في البلاد اتجاهان متناقضان من قديم وجديد، ولا بد للمفكر الحر التفكير ان يعنى بالحال السائدة ويرى فيها الرأي ، وكان من هؤلاء لسنگ[٧١] Lessing (١٧٢٩ - ١٧٨١) وقد شرع يرعى الجديد ويتجه نحو شكسبير . . . وألف (عام ١٧٦٦) القسم الأول من كتاب مهم في تاريخ النقد الأدبي سماه اللاوكون Laokoôn ووضع تحت العنوان : « عن الصراع بين الرسم والشعر » وقد فضل فيه الشعر على الرسم وعمل سلماً للفنون جعل الشعر أعلاها .

ولاوكون ـ في الأصل وكما تتقول الاسطورة ـ ولد لبريام وهكوبا ، كان كاهن معبد أبولون في مدينة طروادة ، قتله ابناؤه بافعوانين وحشيين . ثم هو تمثال ـ أو مجموعة تماثيل ـ يجسم الحال ، وهو مقطع شعري في انيادة فرجيل .

جاء لسنگ فنظر الى التمثال وإلى المقطع الشعري فرأى أن الشعر أقدر من النحت على التعبير . ان الفنون التشكيلية تمثل الأجسام أي الحالة الراكدة في وضع واحد ، والشعر يعبر عن الأعمال ، العواطف والانفعالات ، تتابع الحوادث والصور في لحظات متعددة متوالية .

وقد عد اللاوكون شاهداً على نوع من بعث الضمير .

وأعجب الجيل الجديد وفيهم گوته غاية الإعجاب باللاوكون وعدوا لسنگ استاذاً وممهداً للأدب الجديد . . .

ومضى الأدب الجديد يقوى ، ففي العام الذي الف فيه لسنگ اللاوكون (١٧٦٦) توفي حامي حمى الكلاسيكية المتجبر كوتشد ففقد المذهب القديم أعنف أنصاره الداعين اليه الذابين عنه . . .

واختير لسنگ في العام التالي مستشاراً ونـاقداً لمسرح هامبورگ ، وكان يقدم تقريراً عن كل مسرحية تمثل في هذا المسرح ، ثم جمع هذه التقارير ونشرها في كتاب يمكن ترجمة عنوانه بـ « فن مسرحيات هامبورگ » (١٧٦٧ ـ ١٧٦٩) وفيه مشروع لأول مسرح وطني (قومي) ويقتضي ذلك هجر المسرحيات السائدة ، واعداد الممثلين وتوعية الجمهور . وقد هاجم في شدة المسرح الفرنسي من كورني الى فولتير ، وجعل مثله الأعلى في مسرحيات شكسبير والمسرحيات الإغريقية لأنه يراها المرآة الامينة للطبيعة ، وكان من قبل قد اثنى عليها (في اللاوكون) بأنها تضع على المسرح الحياة كما نشاهدها .

ولقيت الدعوة صداها لدى الشباب ، وكان كل ما في الجو يشي بالتطور وانتصار الجديد ، ويمثل عام ١٧٦٩ المقاطعة التامة للكلاسيكية (ممثلة بالمسرح الفرنسي الكلاسيكي) ، فلقد انفجرت حركة تتزعم ذلك وحملت اسم Strung und Drang (العاصفة والعنف) ، ويعود تأسيسها الى گوته ـ اذ التقى ـ وهو تلميذ في ستراسبورگ - بعدد من الشباب الألمان ، منهم هردر وكونوا جماعة لم تلبث ان اختارت لها اسما هو عنوان مسرحية كتبها سنة ١٧٧٠ أحد المجددين الشباب . . . ومضت هذه الجماعة تبث الروح الجرمانية وتدعو الى العاطفة و « الرجوع الى الطبيعة » وقوة الفرد وحقوق الانسان مقابل القواعد الكلاسيكية وحدة العقلانية . . . وكان من اعضائها كذلك شلر . . . وبلغت أعلى عنفوانها ما بين ١٧٧٠ ـ ١٧٨٠ ومما صدر خلال ذلك لگوته : آلام فرتر والقسم

الأول من فاوست . . . وتميزت الحركة اكثر ما تميزت بنشاطها المسرحي . . . ومنه ما كان مسرحيات تاريخية .

ان لهذه الحركة ، وللشباب كل سمات التجديد الممثلة بالعاطفة والخيال والفردية والطبيعة والروح الوطني ، والفولكلور . . . والحس التاريخي . . . مما سيعرف بالرومانتيكية مقابلة للقديم الذي يحمل اسم الكلاسيكية ، وللحركة العقلانية .

ان الرومانتيكية في الجو وهذه الحركة وما يمت الى مبادئها تمهيد صريح لها . . . ولكن الذي حدث ان شاعرين كبيرين من اعمدة الحركة هما : گوته وشلر بدا يتحفظان . . . ويميلان الى الحياة العقلية والمفهومات الكلاسيكية ، وعُدا كلاسيكيين ، وهنا قامت حركات تواصل الجديد وتحقق مطامع الشباب في الرومانتيكية اسماً ومسمى اعتباراً من عام ١٧٩٠ . . . وتتوطد ويكون لها مشرعوها وأدباؤ ها . . . ويتعدى تأثيرها حدود البلد الواحد . . .

ويتضح بهذا ما للحركات ـ والمذاهب ـ من أثر في النقد الأدبي حتى تكون صفحات من تاريخه .

لقد حكمت قواعد أرسطو او ما فهم على انه قواعد ارسطو طويلا حتى عرف النقد عليها باسم خاص هو القاعدي او المعياري ، ومع ان هذه التسمية يمكن أن تكون عامة على كل نقد يحكم بقاعدة خارجية او معيار إلا انها اختصت بأرسطو ، واختصت معها كلمة أخرى هي الدگماطية ويزداد تخصص هذه الكلمة كلما اشتد النقد على قواعد أرسطو ، والا فهي أعم من هذا قبل أرسطو وبعده . . . وكان اتصالها المباشر بالدين ولهذا تجد من يترجمها بالعقائدية ، واتصلت بالقانون ، ومن هنا صلتها بقواعد أرسطو . . . ثم صارت تذكر لكل تشدد خارق متزمت يحكم بقواعد خارجية في جمود عقلي .

وليس معقولاً ان يسود النقد القاعدي ولا سيما لدى تزمته وجموده . . ومن هنا خرج عليه أدباء مبدعون ، ونقاد ، وبدا الخروج شاذاً وغريباً في أول الأمر ثم ازداد وازداد حتى انتصر في القرن الثامن عشر . . . كانت أواخر هذا القرن مولد نقد جديد أو إيذاناً بنقد جديد .

وتقدمت انكلترة في الرومانتيكية ، وبرز فيها الشاعران الناقدان وردزورث وكلردج وأصدرا ديوانهما المشترك عام ١٧٨٩ ثم كانت المقدمة[٧٢] التي كتبها الأول للطبعة

الثانية (١٨٠٠) . . . والسيرة الذاتية[٧٣] التي الفها الثاني متوقفاً عند النقاط التي أثارتها المقدمة . . .

وتوالى النقاد في هذا المضمار : سوتي ، ولامب ، وهنت ، وهازلت . . . ويعد هازلت (١٧٧٨ - ١٨٣٠) أهم هؤلاء .

وطال صراع فرنسا مع كلاسيكيتها خلال القرن الثامن عشر لتمهد الى ادب جديد يعرف بالرومانتيكي . واذا كان من صفات هذا الأدب في هذه الحركة كسر جمود الكلاسيكية ، ومنح الذاتية أقصى مرادها ، وتحقيق الحرية الواسعة للأديب ، وتمزيق اسطورة الوحدات الثلاث والفصل التام بين الأنواع . . . فان صفة اخرى جديرة بالذكر هي الاعتراف بالعلاقة المتبادلة بين الفرد والمجتمع والشاعر والعصر ثم الاعتراف بالمحلية وبما يكونه المحيط الخاص من الأدب او بمعنى ادق : التأريخية . . .

وكانت التأريخية تشق طريقها بصعوبة في أثناء القرن الثامن عشر ، ووجدت في المانيا اهتماما متميزاً . . . وحدث أن خرج من فرنسا بسبب من الضيق السياسي اديبة هي مدام دستال (الى المانيا) وأديب هو شاتوبريان (الى انكلترة) ثم عادا فختمت مدام دستال القرن بكتابها « عن الأدب في علاقاته بالنظم الاجتماعية » (١٨٠٠) ، وافتتحه شاتوبريان بكتابه « عبقرية المسيحية » (١٨٠٢)[٧٤] .

وفي الباحثين من يعد بداية القرن التاسع عشر بداية للحركة الرومانتيكية الفرنسية ممثلة بشاتوبريان ومدام دستال ، وفيهم من يراها تبدأ بديوان لامرتين : تأملات ١٨٢٠ .

وقد صحبت الرومانتيكية حركة نقدية مهمة دارت رحاها في المجالس والمنتديات والصحف ومجلة Globe . . . وبدا هيكو زعيما للحركة ، وتيوفيل گوتية مناضلاً عنها ، وسنت - بيف انموذج نقادها . ولنقل سلفا أن هذا الناقد سيخرج عن الرومانتيكية . . ويقترب شيئا فشيئا من حركة جديدة تقاومها وتصرعها وتخلفها هي الواقعية وسيعد من نقادها . . . على تميز في الحالين بشخصية مستقلة يمكن لمحها لدى اطالة النظر .

ولدسنت - بيف[٧٥] (شارل اوغسطين) بـ « بولوني سير مير » في اسرة بورجوازية في الثالث والعشرين من كانون الأول ١٨٠٤ ، وقد مات أبوه قبل ولادته بشهور فنشأ يتيما - يظلله طابع من الحزن .

جاء باريس مع امه سنة ١٨١٨ وقد عانى معها شظف العيش . وبعد أن أنهى

دراسته الثانوية دخل كلية الطب وأمضى فيها سنتين ولكن ذوقه الأدبي غلب عليه فتركها .
ونشر في العشرين من عمره أولى مقالاته(Articles) في المجلة الرومانتيكيةLe Globe ،
واستمر يسهم في هذه النشرة بمواد من النقد الأدبي ، مفضلاً ، اول الأمر ـ البحث التاريخي ثم عالج الأنواع كلها : حديثة ومعاصرة وقديمة . وقد تميزت هذه المواد الأولى ـ على تبكيرها ـ بالدقة في الاسلوب والفكرة ووحدة الجانب النفسي ، والانغماس في الحركة الطالعة .

وخصص في كانون الثاني ١٨٢٧ دراسة طويلة لديوان فكتور هيگوOdes et Ballades ارتبط ـ على أثرها ـ في صداقة مع الشاعر ، وكان من تأثيره في الشاعر أن اجتذبه الى التحرر السياسي . . . ولكن حدث أن وقعت قصة غرام بين الناقد الشاب وزوجة الشاعر أدت الى قطع الصلة بين هيگو وسنت ـ بيف .

وشرع في عام ١٨٢٧ ـ ١٨٢٨ يتابع مواده في موضوع «« لوحة تاريخية ونقدية للشعر الفرنسي في القرن السادس عشر » منح بها الرومانتيكية أجداداً واكتشف منطقة من الأدب ظلت منسية مدى قرنين ، فصار ينظر اليها ـ بفضله ـ على أنها أحد أعصر الأدب الأكثر عظمة في الشعر الفرنسي .

ثم نشر المواد سنة ١٨٢٨ في كتاب مستقل ذي مجلدين . . . ومضى يكتب في المجلة عن الشعر ويسجل خطراته الأخلاقية والدينية والأدبية . وأردف تلك المقالات عام ١٨٢٩ بديوان شعر لم يذكر عليه اسمه ، عنوانه « حياة جوزيف دلورم وأشعاره وأفكاره » وكان فيه شاعراً قاصراً على الرغم من صدق تجربته .

وانتقل خلال هذا العام الى التحرير في « مجلة باريس ». . . وهو إذ يتابع مقالاته فيها ينشر ديوانا ثانيا ـ دون أن يذكر عليه اسمه كذلك ـ بعنوان « التعازي » سنة ١٨٣٠ لم يكن فيه أكثر توفيقاً مما في سابقه .

ولعام ١٨٣٠ أهمية في تاريخ سنت ـ بيف لأنه يؤلف منعطفاً في فكره السياسي ، ففي تموز من هذا العام وقعت ثورة أعداء الملكية وطلاب الحرية ولكنها خابت وتولى على أثرها الحكم الملك لويس فيليب ـ ملك البورجوازية فانعكست الخيبة في نفس الأديب الشاب وأوقعته في شكوكية سياسية أبعدته عن رفاقه الرومانتيكيين الذين انغمسوا ضد الملكية والإعداد لثورة تقيم نظاما جمهورياً عادلا . . .

وانتقل منذ عام ١٨٣٠ يحرر في « مجلة العالمين » وبقي فيها سبعة عشر عاما . . .

ولا بد انه كان يشعر بقيمة ما ينشر من مقالات نقدية ويحس بقيمتها عند القراء ، وقد يدل على ذلك اهتمامه بها وتفكيره بأن يجمع مقداراً منها ـ كلما تهيأ ـ يعيد طبعه في كتاب ، وها هو ذا يصدر سنة ١٨٣٢ المجلد الأول من كتاب جعل عنوانه « نقود وصور أدبية » يضم ما نشره في « مجلة باريس » و « مجلة العالمين » و « الوطني » وغيرها . . . على أن يتابع المجلدات كلما توافرت المادة . . . اما ان مقالاته « نقود » فهذا ما يعرفه الناس عنها وما يدل على اهتمام العصر بها ، وأما انها صورPortraits فذاك تقرير لصفة فنية يتميز بها الناقد إذ تأتي مقالاته على شكل صورة قلمية للمنقود .

وفي عام ١٨٣٤ صدرت رواية عنوانها « شهوة » وهي ضرب من « السيرة الذاتية » يحلل فيها جوانب من تعقيداته الأخلاقية ، والعقلية والنفسية ، هو فيها أحسن منه في شعره ، ولكنه لم يحصل بها على الاعتراف بالتفوق ، وأكثر ما بدا عليها ـ ويثقل النفس القصصي منها ـ الإمعان في الوقفات التحليلية ، او النقدية ـ إن شئت . فهو فيها ناقد أكثر منه قصاصاً ، وربما عيب شعره بمثل هذا . . . ولكن مثل هذا العيب ـ يصير مزية في ميدان آخر اسمه النقد الأدبي ، وكأن شعر الرجل وقصته دليلان على ما يجب أن ينصرف اليه ويتميز به ، ولعله يتنبه أو يفعل أو ان الهوى النقدي يغلب على ما سواه . . . ، وهذا ما سيتأكد بعد قليل ، ولن ينشر الرجل رواية أخرى ، واذا عاود الشعر « افكار آب » (١٩٣٧) او اعاد نشره ١٨٤٠ ، فعلى قلة من الانصراف والتوجه .

انه أديب ، دارس ، ناقد . . . وعليه أن يمضي في هذه الطريق . . . وها هوذا يواصل مقالاته في « مجلة العالمين » . . . ولا ينسى السير بمشروع مجلدات « النقود والصور » .

ودعته جامعة لوزان فأجاب الطلب وألقى دروسه خلال (١٨٣٧ ـ ١٨٣٨) عن الجانزنية[٧٦] Jansénisme ثم عاد يواصل مقالاته ويصل بالنقود والصور الى المجلد الخامس ، ويتخذ من محاضراته السابقة في لوزان أساساً لكتاب مهم جداً اسمه « بور رويال »متضمناً لوحة عن مجتمع القرن السابع عشر وأدبه ، بلغ خمسة مجلدات صدر الأول منها سنة ١٨٤٠ ، وقد ازداد انقطاعه عن الرومانتيكية وقربه من الواقعية .

وأعاد خلال العام طبع دواوينه الثلاثة الأولى، وأصدر عام ١٨٤٣ ديوانه « كتاب الحب » وانتخب عضواً في الأكاديمية الفرنسية ، وعاد ينظر فيما كان له من مقالات نشرها

باسم « نقود وصور » ومقالات جديدة بعدها فرأى أن يبوبها تبويباً جديداً فيجعلها ثلاث سلاسل هي : « صور أدبية » ـ مخصصة للأموات ، « صور نسائية » ، « صور معاصرة » ـ مخصصة للأدباء الأحياء . . .

وكان الرومانتيكيون يجدون في السعي لإسقاط الملكية والانغماس في السياسة ، وهو يختلف عنهم ويبتعد ويبتعد قريباً من الملكية . . . ويفترق عنهم آخرون غيره ، كان اسبقهم الرومانتيكي المناضل تيوفيل گوتيه الذي مضى يدعو ـ قبل هذا التاريخ ـ الى « فن للفن » يعنى بالشكل ، مناقضاً مذهبه القديم مسهماً في بناء مذهب جديد هو الواقعية . . . وكانت ممهدات الواقعية تزداد تحت عوامل متعددة منها الانتصارات التي يكسبها العلم الصرف ، وقد وقع تحت تأثيره كثيرون وادعوه ـ حقا وباطلا ـ ومنهم سنت ـ بيف في سعيه الى ان يجعل النقد نوعاً من التاريخ الطبيعي .

ويمضي في مقالاته . . . وقد نجحت ثورة عام ١٨٤٨ وبدأ الاستعداد لإعادة الجمهورية . . . ولم يكن سنت ـ بيف من هذا الاتجاه ، فنفى نفسه الى لييج وعمل استاذا في جامعتها يلقي دروساً عن « شاتوبريان » .

عاد بعدها الى باريس ، وهو إذ يكف عن الرومانتيكية يقترب من الواقعية ، شرع في سلسلة من المقالات ـ بل الدراسات ـ ينشرها في يوم الاثنين من كل اسبوع . وقد بدأت السلسلة في تشرين الأول من سنة ١٨٤٩ في الجريدة التي يصدرها الدكتور فيرون : Le Constitutionnel ، وعزم على أن ينشر ما يجتمع منها في مجلد خاص يبدأ سلسلة من المجلدات باسم « أحاديث الاثنين » وقد طبع المجلد الأول سنة ١٨٥١ ، ويمضي في مقالاته ، وينتقل الى جريدة أخرى Le Moniteur في كانون الأول من عام ١٨٥٢ . . . ويواصل خلال ذلك مشروع « الصور » فيصدر المجموعة الرابعة في هذا العام باسم « صور أدبية أخيرة » يختم بها السلسلة ليمضي في نشر مجلدات سلسلة « أحاديث الاثنين » .

وقد تم إخفاق ثورة ١٨٤٨ بتولي لويس نابليون الحكم وإعلانه الامبراطورية الثانية ، وكانت ضربة قاصمة للرومانتيكية الفرنسية . . . وكان سنت ـ بيف في سياق هذه الامبراطورية . . . ومن هنا عين استاذاً في الكوليج د فرانس عام ١٨٥٤ ، ولكنه استقبل فيها باهتاف المعادي الذي أطلقه في وجهه الشباب الأحرار، فاضطر على الاستقالة ، ثم

طبع المادة التي أعدها لدرسه في كتاب صدر عام ١٨٥٧ باسم « دراسة عن فرجيل » . وألقى ما بين مايس ١٨٥٧ ـ ١٨٦١ دروساً في دار المعلمين العالية عن القضايا العامة لتاريخ الأدب ، ويعيد طبع المجلدات النافدة من « أحاديث الاثنين » . وتوسع في موضوع شاتوبريان وجعله كتابا بعنوان : « شاتوبريان وجماعته في عصر الامبراطورية » صدر في مجلدين عام ١٨٦٠ .

واستأنف نشر المقالات ، وقد كان آخر مقال منها في الـMoniteur في ٢٦ آب ١٨٦١ وهو آخر مقال من أحاديث الاثنين .

اما كيف كان يهيئ هذا المقال للنشر ، فانه كان يحبس نفسه من أجله خلال الاسبوع كله مع كتبه ووثائقه يقرأ ويناقش ويراجع كل صغيرة وكبيرة من مذكرات ومراسلات وأخبار ، ويستقصي في الأديب المزمع نقده كل شيء ؛ أصله ، تربيته ، مرتاده متأثراً بالنظريات العلمية السائدة ولا سيما التصنيف الذي يتبعه التاريخ الطبيعي وخضوع قضايا الفكر والأدب لها ؛ ويبلغ حياته الخاصة لأنه « يعتمد المبدأ الذي كان في وقته غريبا جديداً » ، مبدأ العلاقة المتينة التي تربط العمل الأدبي بالحياة الخاصة لصاحبه وبالوسط الاجتماعي[٧٧] ، وتأتي هنا أهمية المعلومات ذات الدلالة النفسية لتنعكس ـ فيما بعد ـ في المادة النقدية . انه يجتهد في أن ينفذ الى الرجل الذي يدرسه غير مستهين بأية تفصيلات وأية أمور صغيرة أو تافهة في حياة الأديب موضوع الدرس ، حتى اذا اعتقد أنه بلغ العمق حرر الصورة القلمية للأديب ـ مصحوبة بحكم أحيانا ـ في أسلوب ممتاز .

واذا انتهى من آخر مقال من « أحاديث الاثنين » ، عاد في ١٦ ايلول ١٨٦١ ثانية الى الـConstitutionnel ليبدأ سلسلة جديدة من المقالات تحمل اسم « الأثانين الجديدة » . . . وإذ بلغ عام ١٨٦٢ صدر المجلد الخامس عشر (الأخير) من مجاميع احاديث الاثنين ، وشرع يعد العدة لإصدار « الاثانين الجديدة » في مجلدات كلما تهيأت المادة ، وقد صدر المجلد الأول سنة ١٨٦٣ . . . واستمر مع الجريدة حتى ٢٨ كانون الثاني ١٨٦٧ ثم استأنف النشر في الـMoniteur في ١٦ ايلول ١٨٦٧ حتى ٢١ تشرين الثاني ١٨٦٨ ، انتقل بعدها الى الـTemps في ٤ كانون الثاني ١٨٦٩ حتى ١٣ تموز ١٨٦٩ وهو في الاثانين الجديدة ينهج نهج مقالاته السابقة في الجمع والاستقصاء والمناقشة والاستفادة من صغائر الامور والأسرار الخاصة مع اختلافات يمكن أن ينص عليها ، منها التنوع الخارق في اتجاه خطراته وتوضيحاته ، وقد صارت دقيقة هذبها ضغط الظروف

والتجارب ثم انه فيها أكثر انفتاحاً وتحرراً إن لم يكن قد تحرر بالمعنى الدقيق مما كان يكتنفه او يقع في نفسه او يلتزمه من رومانتيكية او واقعية ومن ميول سياسية مع الأحرار مرة ومع الملكيين او الامبراطوريين مرة .

وكان مقال ١٣ تموز آخر مقال له من « الأثانين الجديدة » . . . فقد كان الرجل ابن الخامسة والستين يدرج نحو نهايته ، وقد شهد قبل رحيله المجلد السابع من الطبعة الثالثة لأحاديث الاثنين ، والمجلد الحادي عشر من « الأثانين الجديدة » .

وتوفي في باريس ، اليوم الثالث عشر من شهر تشرين الأول . . . وقد كملت بعده الاحاديث الجديدة بالمجلد الخامس عشر ، والأثانين الجديدة بالمجلد الثالث عشر والمجلد الخامس من « صور معاصرة » . . .وخلف مخطوطات غير قليلة لها اهميتها طبعت بعد وفاته على مدد متفاوتة ، ومن بينها مذكراته ومراسلاته . . . وتوالت الدراسات . . . وإعادة الطبع . . . . وازدادت الأهمية . . . وخرجت عن حدود فرنسا . . . وصارت عالمية .

وفي هذه السيرة الموجزة الملخصة ما يدل على مكانة الرجل وعلى مدى انصرافه لعلمه واجتهاده فيه وحبه له . . . وكأنه الحب الوحيد . . . بل انه لكذلك . انه ظاهرة نادرة ولو قلت فذة ومن غير نظير لما أبعدت .

هذه هي الخلاصة في السيرة النقدية لسنت ـ بيف ، وهي خلاصة فقط ، ولا بد من وقفات الى جوارها تجليها وتجليه .

ومن ذلك وقفة عند مزاياه الفطرية والمكتسبة ، يذكر فيها الذكاء الواسع غير المحدود القادر على ادراك الصفات الأكثر تناقضاً . ومع الذكاء دقة التحليل والخيال والذوق ، والفضول وشدة الاستطلاع وسعة العلم والتعلم والصبر والجلد ومرونة . . . . ممكن يختصر كله بالموهبة الخلاقة .

وهو أديب صاحب قلم زاول الابداع ، وكان مما اخذ عليه في اعماله الإبداعية بروز القوة الناقدة فيه ، وهذا يعني إمكان الاستفادة من القدرة الإبداعية لدى النقد أو أن قدرته الإبداعية التي تبدو غير كافية في الشعر والقصص ستكون كافية جداً في النقد .

وتسأل : إذا كان سنت ـ بيف رومانتيكيا مرة وواقعياً مرة ، ومستفيداً من المنهج

التاريخي الذي توضح قبله مرة ، ومن منهج العلم الصرف الذي شاع في عصره مرة . . .
فأين تبرز مزاياه ناقداً ؟ وماذا أفاد من مزاياه الفطرية والمكتسبة ؟ وأين تكمن ـ بمعنى أدق ـ
أصالته ؟

وفي الجواب عن هذا تسمع انه كان عميقاً ضمن هذه الاتجاهات العامة ، وكان ذا طابع خاص خلال العموم من التاريخية والعلمية وما اليهما . بل إنه يبلغ من الخصوصية ما يخرج به عن ظاهر الأشياء ، حتى ظاهر ما يدعيه أو يتصور أنه ينطلق عنه وكأنه يبحث عن أسرار تهمه يريد أن يفهمها ويوضحها للآخرين مؤيدة بالمسوغات والبراهين . ويكون نقده في خلاصة الحساب متميزاً ؛ وتكون المواد الكثيرة جداً التي يجمعها وسيلة إلى ما هو أبعد لديه من علاقة الأديب بالمجتمع ، وسيلة الى معرفة الأديب فرداً ، في أخص حالاته النفسية . أما هذه المعلومات فهي التي تقدم الفردية حية غير مجردة و « تضع الأديب على قدميه في واقعية تامة ومفصلة من كل جوانبه بالأرض » .

تقول: انه يعنى بالفلسفة والعلم ، فيقولون لك: ليغطي حب استطلاعه ؛ وتقول : انه يتميز بالدقة التاريخية ، فيقول لك : ليرضي خيالاً لا يهدأ ، ويقولون : اذا بدا أنه يتابع ڤلمان ، فان ڤلمان يربط الحركات الأدبية بالأحداث الاجتماعية ، اما سنت ـ بيف فيبحث عن علاقات أدق وفوائد أسد ، وهو يعنى بالفرد إذا عني ذاك بالمجموع ، والتاريخ لديه مظهر يدعى معه أنه مؤرخ فيلسوف .

ان سنت ـ بيف شدد على الفرد ، وأدخل بذلك نسبية كبيرة في النقد ، انه لا يبحث في النص الأدبي التعبير عن مجتمع ، وإنما يبحث عن الفردية بأعلى ما لديها من تميز ، يبحث التعبير عن مزاج ، عن حالة نفسية ؛ انه يعمل سبراً للنفوس ولذلك تهمه الحالة النفسية وتهمه الموهبة ، وكل أحكامه على كتاب هي أحكام على كاتب .

بل انه فيما يدّعى من علمية وفيزيولوجية أخلاقية والتاريخ الطبيعي للنفوس . . . لا يبلغ بالإيمان بالعلم الى أقصاه ، فهو لا يؤمن بإمكان استنباط أخلاق الفرد هندسياً من المعلومات التي بين أيدينا ، وهو مقتنع بأن في الطبيعة ما هو غير متوقع وما يدخل في الأسرار ، ولا بد للناقد حينئذ من الحدس واللقانة ، ومن هنا عزي السبب في نجاح سنت ـ بيف الى نفاذه أكثر مما عزي الى طريقته العلمية ، انه يتميز بالمرونة ، ويمكن القول ان ليس له مذهب وإنما هو صاحب طريقة[٧٨] .

وفي هذا تكمن عوامل من أصالته وتميزه . . . وهي تؤدي بصاحبها الى أن يكون مبدعاً(٧٩) بمعنى الوصول الى ما لا يصل إليه غيره وإدراك ما يخفى على الآخرين والغوص الى ما وراء المعلومات والحروف الظاهرة للعودة بالفكرة الخاصة والنتيجة المدهشة ، فلا يقول مبتذلاً شائعاً او ما يشبه المبتذل الشائع ، ولا يكرر شعارات . . . فإذا اضفت الى هذا المعنى من الإبداع معنى عرض الفكرة الممتازة بالاسلوب الذي هو انموذج الاسلوب المناسب للنقد(٨٠) الممتاز،المتين ، ذى الألفاظ الدالة الدقيقة ، والنفس الشاعري الهادىء الرصين البعيد عن الزخرفة او الخطابة . . . تنساب فيه الأفكار الجزئية مترابطة ؛ معنى الذي يمزج المادة الغزيرة المتناقضة الخام ليستل عصارتها يتقدم بها الى القارىء في الفة ومشاركة وجدانية كما يقع في الحديث الراقي . . وقد اختار لهذا القارىء شكل الصورة القلمية يمكن ان يقرأها كما يقرأ لوحة فنية ويكون للعين حظها من الاستمتاع .

وزاد آخرون : انه « يعبر عن ذاته خلال فكر الآخرين ومواهبهم »(٨١)

لقد كان يروع قراءه والأدباء من معاصريه ، ويعيد عليهم المقالة في كتاب يطبع ويعاد طبعه ، وتترك آثاره صداها في الخارج فتقرأ وتدرس ويترجم منها ما يترجم ويهيىء لصاحبها الشهرة والمريدين والتابعين والمتأثرين . . . ولم يكن ذلك عبثا او عابرا .

ومن هنا انتظم الأحكام عليه طابع الاعتراف بالنجاح والثناء على التفوق والمدح بالأصالة . . فهو الذي جدد النقد كليا ، بل خلق نوعاً جديداً رفعه الى صف الفعالية المبدعة أو التي تعيد الإبداع في الأقل ، وظل انموذجاً من غير نظير(٨٢) . وهو سيد النقد بلا منازع(٨٣) .

اجل، لقد كان النقد السابق عليه، في طول التاريخ محاولات وسعياً نحو الميلاد وجهداً من أجل الحصول على الاعتراف ، وفي المحاولات جد ، وفي السعي حرص وخطوات تالية تؤيد خطوات سابقة ، ومع هذا فلم يكن للنقد الكيان الذي تم على يدي سنت ـ بيف ، ولم ينصرف له أحد كما انصرف اليه تاركا من أجله كل نشاط آخر من عقلي وغير عقلي ، ولم يبلغ النقد أن يكون نوعاً أدبياً Genre معترفا به كما يعترف بالأنواع الأخرى ، كالذي صاره على يدي سنت ـ بيف . ان النقد منذ اليوم ، منذ أواسط القرن التاسع عشر ، منذ أن تولاه سنت ـ بيف نوع أدبي متميز(٨٤) ، ولم يبق إلاّ أن يزداد توطداً وان يزيد من فرض نفسه في عالم المبدعين . . . ويتشعب ويتنوع . . .

وقد حدث هذا ، وكان سنت ـ بيف وراء الزيادة ووراء تنوعها ، وقد رأيت أن الناظر في جملة فنه ، ظاهراً وباطناً ، يجد مجموعة مذاهب بين الاجتماعية والفردية والرومانتيكية والواقعية والعلمية والحدسية والتاريخية والتحليل والحكم والقاعدة والانطباع والقديم والمعاصر ، والتجميع والإبداع . لم يكن جامعياً في دراسته ولكنه استقصى كالجامعيين وألقى دروساً ناجحة في الجامعات ، ورفع النقد الصحفي الى مستوى الجامعي دون ان يكون فيه ما في الجامعي من جمود ، لقد أخذ من هذه التيارات عميقها وأعمقها ، ولم يرتض من تشبث بالشكلي منها ونسي الجوهري ، وعني بالبيئة وأهمل الموهبة ، ووقف عند العموم وفاته الخصوص ، ووصف الجسد ولم يكن في وصفه حظ للروح . . . وقد أنقذ النقد خلال ذلك من أخطر ما قيده وعاقه وعابه ، أقصد الحكم بالقواعد وهو ما عرف بالنقد القاعدي ـ او المعياري أو القياسي ـ الذي ساد ـ حقا وباطلا ـ باسم أرسطو وبلغ حد الجمود العقلي في الحكم على النص بما هو خارج عنه وعن طبيعة العملية الأدبية واذا كان قد عرف بالنقد الدگماطي Dogmatique فان هذه التسمية تشمل في بساطته اذ يكون قاعدياً فقط ، وفي تعقيده اذ يبلغ مبلغ الجمود والحدية العقائدية .

وقد قلنا إن سنت ـ بيف يحلل ويحكم ، فلنوضح ـ هنا ـ ان التحليل هو الغالب ـ يليه التركيب على شكل صورة . واما الحكم فقليل ، وكأنه مقترن بالنقد القديم (القاعدي) .

لقد كان سنت ـ بيف فصلاً خاصاً مهماً في أي تاريخ للنقد الأدبي تقوم فصوله على جمع لعدة نقاد أو لعدة تيارات ، ولنقل انه باب مستقل وتبقى ـ بعد ذلك ـ أبواب تتألف من فصول[٨٥] .

لقد استقام به النقد نوعاً مستقلا ، وصار الباحثون إذا يتحدثون عن سنت ـ بيف (وعن النقاد) يذكرون له ـ كما يذكرون للشعراء والقصاصين . . المبدعين ـ المواهب ، واستثمار المواهب ، والخلق والابداع والشخصية ، وتتبع ذلك العبقرية وانه عبقري[٨٦] ، ولعباقرة الشعراء « ربات » ملهمات بدلالتهن الأسطورية او بما تبناه الاستعمال لهن ، وسنت ـ بيف قد جعل للنقد « ربة ملهمة » ،[٨٧] به وبه وحده صار النقد الربة العاشرة »[٨٨] ، ان سنت ـ بيف فريد لا يجارى في ميدانه ، كما وكيفاً ، واذا اردت ان تقيسه الى أحد ، فلن تجد ناقداً للمقايسة ، ولم البحث عن ناقد ، وقد صار الناقد مبدعاً كالمبدعين ، ورأى القرن التاسع عشر من الأدب الفرنسي ثلاثة ضخاماً كما وكيفاً هم :

فيكتور هيكو وبالزاك وسنت ـ بيف وانه « ليس من المبالغة في النقد ما لفكتور هيكو في الشعر ولبالزاك في القصة »(٨٩) .

ان « له الامتياز النادر بأنه أرهص ، ولخص في ذاته كل اشكال النقد ، تقريبا ، التي ستتفتح بعده »(٩٠) .

ستقول : اننا قد نرجع إلى كتاب يدل عنوانه على عناية بالنقد الأدبي ، او انه يتضمن فصولاً مهمة منه ، ولا نجد ، مع ذلك ، المكان الذي تذكره لسنت ـ بيف ؟ والملاحظة واردة ، ذلك أن المنزلة التي استحقها ـ دون نقاش ـ جارية في معنى النقد الأدبي الحقيقي (الفعلي ، العملي ، التطبيقي) الذي يزاول به صاحبه العملية على نص ويقدمه لقرائه في مقالة أو كتاب . اما الكتب التي تتحدث عنها فهي ـ في الغالب ـ الكتب التي تقوم ـ أولاً ـ على الفلسفة والجانب النظري والجمالية . . . وما لسنت ـ بيف انصراف يذكر ـ أو ابداع ينص عليه ـ في هذا الباب ، انها فلسفة وهو ناقد ، انه ناقد فقط ، ويبحث اولئك عمن زاول النقد ضمن شيء آخر غيره ، على ان الباحث المتخصص جداً من هؤلاء لا يعدم أن يجد عند سنت ـ بيف أشياء تنفعه . ويتركز العيب ـ فيما عدا هذه الحالة الفلسفية ـ في مؤلف كتاب النقد الأدبي وفي جامع نصوصه(٩١) .

وفي الوقت الذي كان فيه سنت ـ بيف بارزاً ، طلع في النقد الفرنسي تين Taine واخضع الأدب للعلم الصرف وعد من نقاد المذهب الواقعي ، وقد رحب به سنت ـ بيف ولكنه أخذ عليه تطرفه واهماله موضع الموهبة من الإبداع ـ كما رأينا .

وكان نقاد آخرون منهم من يواصل الرومانتيكية ومنهم من يتحمس للواقعية ، ولا تعدم ناقداً استاذاً كنيزار يدعو الى الكلاسيكية ويرى المثل الأعلى فيها ويستعيد النقد على أساس القاعدة (دكماطياً) . . . وتأتي الطبيعية لتزيد « وحشية » الواقعية ويبرز فيها زولا ويبالغ في العلم والتجريب ، وتصحبها الرمزية بعنايتها بالإيحاء والموسيقى والضبابية يتقدمها روادها الكبار : بودلير ، رانبو ، فرلين ، مالارمه . . . إلى جوار ضروب من الاشتراكية ، ويتعدد النقد ويتشعب ويتنوع . . .

وهو إذ يتوطد في فرنسا . . . فإنه يتوطد في غيرها(٩٢) ، وقد رأينا في ألمانيا وبروز جوته فيه ، ثم كانت مساندة فردريك شليگل تشد من الرومانتيكية اذا ما أصاب حلقتها وهن . . وبرزت جوانب حادة في الفلسفة بين مثالية ومادية ، ونشط التيار الشعبي الذي

يشترط في الأديب العمل السياسي من أجل الجمهورية ضد السلطة والاستغلال الرأسمالي ، وقد عابوا - وهم في حماستهم هذه - على گوته موقفه الذي لا يبدي مبالاة بأحداث الساعة السياسية ودانوا الرومانتيكية بإعلائها القرون الوسطى ومواقفها الرجعية وعدوا شلر لبيرالياً . . . وكان ماركس وانگلز يبثان الماديةالدياليكتيكية والمادية التاريخية وتسير الدعوة وتمتد داخل البلاد وخارجها علناً حيناً وسراً حينا . . .

وترى من المذاهب الأدبية الواقعية والطبيعية . . . والرمزية . . . وهكذا يتعدد النقد ويتشعب ويتنوع . . .

والى الجوار من المانيا – وعلى اختلاط بها - يقوم العالم النفساني النمساوي فرويد بتأسيس مدرسته في التحليل النفسي . . ليمتد منها شكل يأخذ طابعاً جديداً من النقد .

وترى انكلترة نقاداً عديدين رأينا أبرز أعلامهم في الرومانتيكية ، واستمرت الحال ولكن تغير الأمر - في العصر الفكتوري - قلل من شأنهم فكان من تصدى لهم ولم يخف بيان خطرهم وتفضيل الكلاسيكية او القرون الوسطى عليهم ، وذاعت دعوات اخلاقية وميتافيزيقية ودينية مقابل موجة الإلحاد والمادية والعلم الطبيعي . . . ولك ان تعدد الكثيرين موزعين على ما ذكر من هذه التيارات المتضاربة وما لم يذكر : شلي ، كيتس ، ماكولي ، كارلايل ، دكونسي ، والترباتر . . . جورج سنسبري . . .

ويحتل ماثيو آرنولدMatthew Arnold (١٨٢٢ - ١٨٨٨) المكان المرموق . وحين وصل اليه معاصره الناقد سنسبري - وهو يقترب من خاتمة كتابه الضخم في تاريخ النقد الأدبي أثنى عليه ثناء عطراً على الرغم مما يخالفه فيه وعده من زعماء النقد وعظمائه ونوادره[٩٣] .

ماثيو آرنولد شاعر انكليزي كبير ، اشتغل - بعد تخرجه في اكسفورد - مفتشاً تربوياً لمدة طويلة تبلغ خمساً وثلاثين سنة ، نشر خلالها الديوان تلو الديوان وكتب لديوان له طبع سنة ١٩٥٣ مقدمة تبرزه ناقداً وتعين الخطوط المهمة في فكره ومنهجه . . . . ومضى يفتش ، وينظم الشعر . . . حتى اذا عين سنة ١٨٥٧ استاذاً للشعر في جامعة اكسفورد « انزوى » فيه الشاعر وظهر الدارس الناقد ، ثم هجر الوظيفة لينصرف الى تعميق أفكاره النقدية والفلسفية في الدين والاخلاق والتربية . وهو اخلاقي قبل كل شيء ونقده مقيد بهذه الصفة لا يستطيع منها فكاكا ، وهو يرفع الشعر عاليا عاليا حتى ليبدو وكأنه يريده بديلاً عن الدين ، وهو داعية الثقافة الواسعة التي يحتل منها الأدب القديم مكان

الصدارة ، وهو داعية لأدب الموضوع القيم ، يطلب الكلاسيكية ليرد بها على الرومانتيكية المعاصرة ، انه ضد الدعوات المعاصرة الراهنة ، ضد الإلحاد ، ضد المنفعية ، ضد التطرف بالفن للفن .

زاول آرنولد النقد الأدبي متأخراً ، وترجع اولى مقالاته الى عام ١٨٤٦ ، عنوانها « وظيفة النقد في الزمن الحاضر » ، اشترط فيها الموضوعية وأكد في الناقد صفة الحياد ، وطلب منه أن يكون صادقاً مرناً واسع الاطلاع . . وتحدث خلال ذلك عن الفعالية المبدعة[٩٤] .

ومضى يزاول النقد في مقالاته ـ وكان سنت ـبيف ممن يعجب بهم ويعدهم اساتذته في تكوين عقله ـ حتى إذا تكون لديه عدد مناسب منها جمعها في كتاب صدر سنة ١٨٦٥ بعنوان « مقالات في النقد » السلسلة الأولى . . . وقد اعيد طبعها في حياته فلقد نجح لدى القارىء الانكليزي ورأى في لهجته واسلوبه طرافة وجدة . . . ثم في موضوعات اخرى من الأدب والدين والثقافة . . . وبنشر مقالات نقدية جديدة . وقد كتب سنة ١٨٨٠ مقالة بعنوان « دراسة الشعراء » نشرت مقدمة لكتاب « الشعراء الانكليز » الذي صدر في هذا التاريخ . وقد ابدى من الايمان بالشعر ما لم يكن مستغربا منه مهما يبلغ من « المبالغة » . . . وتكون لديه عدد مناسب من المقالات فجمعها في كتاب جديد اصدره سنة ١٨٨٨ بعنوان « مقالات في النقد » ـ السلسلة الثانية[٩٤] . . .

فارق الحياة في العام نفسه . . . تاركا للآخرين العناية بآثاره ، ومن هنا جمعت « مقالات في النقد » أخرى على انها السلسلة الثالثة (١٩١٠) .

آرنولد شاعر . . . ناقد . . . يوصي نفسه والآخرين بالموضوعية ، ولكنه لم يستطع أن يفي بالنصيحة لأن منطلقاته عميقة في نفسه محكومة بحزم بالجانب التربوي الأخلاقي ، حتى اذا واجه أدباء ونصوصاً لا تنسجم ومنطلقاته حاول ان يتمكن من نفسه ، وشرع يعلم النقد ، ولكنه يظل قريباً من منطلقاته .

ويقترن باسم آرنولد مقولة[٩٥] تنص مرة سنة ١٨٦٤ على أن « هدف الأدب نقد الحياة » ، وتنص مرة اخرى سنة ١٨٧٩ على أن « الشعر في اعماقه نقد الحياة » ، وليس بين القولين تناقض لأن الشعر من الأدب ولأن ارنولد لم يرد الى تمييز الشعر من النثر بهذا الحكم . ولكن مقولة آرنولد صعبة التحديد وقد سارت يكتنفها الغموض ، وعاد اليها

يشرحها سنة ١٨٨٠ فقال : « الشعر نقد الحياة بشروط حددتها قوانين الحقيقة الشعرية والجمال الشعري » فلم يزدها وضوحا . وقد عرضها وهو ينطلق من إيمانه بمستقبل الشعر الباهر مؤكداً أهمية الشعر على مدى العصور وما يحدثه هذا الشعر في نفس القارىء من بهجة وسرور ، وان الشعر الجيد يتميز بالصدق والجدية في مضمون الشعر متصلين بسمو الاسلوب[٩٧] .

وإذا شئنا ـ لسبب ولآخر ـ أن نربط بين مقولة آرنولد « الأدب نقد الحياة » والحياة نفسها[٩٨] ، كان علينا الاّ نتعدى الحدود التي قيد بها آرنولد نفسه في أهم مفهوماته الأدبية ، وهو الهدف الأخلاقي التربوي . . وعلينا أن نحذر من تحميل قول ارنولد معنى الدعوة الى نقد الحياة بمعنى بيان عيوب المجتمع ونظام الحكم القائم لأن آرنولد لم يعمل في السياسة ولم يرتض دخول الاحزاب في النقد . . . ان لم يكن منسجماً والحكم هذا الا انه كان يرى في وردزورث مثلا أعلى للشعر الجيد ، وما كان وردزورث الشاعر الذي نقد الحياة بالمعنى السياسي الثوري . . . ومثله كثيرون أعجب بهم آرنولد .

لقد رأت انكلترة موجات مختلفة وشهدت مذاهب متعددة بين الرومانتيكية والواقعية . . . والرمزية . . . وهي في ذلك تستجيب لحاجات محلية وظروف خاصة حينا وتتلقى التأثير من الخارج مرة . . . وليس في التلقي ضير فكثيراً ما تبادلت الأمم الأوربية هذا التأثير . . . حتى انك تكاد تجد تياراً واحداً يكتنفها كلها في وقت واحد او اوقات متداخلة . . . ولهذا فان قضايا النقد التي تدرسها في بلد يمكن ان تكون ـ في خطوطها العامة ـ قضايا النقد في بلد آخر . . . ولقد رأينا أمثلة على ذلك في الكلاسيكية والرومانتيكية والواقعية والطبيعية والرمزية ، وربما برزت فرنسا في هذه المذاهب حتى فيما تأخذه عن غيرها . . .

المهم اننا نستطيع أن نتصور ما كانت عليه قضايا الأدب والنقد في الأقطار التي لم تقف عندها ما بين شمال اوربا وجنوبها وشرقها وغربها . . . على أنه لا بد من النص ـ ونحن بصدد القرن التاسع عشر ـ الى منطقتين يمكن أن نقول انهما جديدتان . . . اذا اعتبرنا ما كان فيهما في القرن الثامن عشر من نقد ليس بذي قيمة أو أصالة فهو صدى لما رأينا في الأقطار الأوربية ولا سيما فرنسا . . . اما المنطقتان الجديدتان فهما : روسية وأمريكا . . وطبيعي ان تكون صلة النقد الامريكي[٩٩] بالنقد الانكليزي ـ وغيره ـ قوية . . . ولكن الامريكيين في سعيهم الاستقلالي قطعوا أشواطا في الأدب والنقد وبلغوا

أن عنيت بهم اوربة تترجم وتعجب ولم تكن مكانة ادگـار الن بو (١٨٠٩ ـ ١٨٤٩) بسر .

واثمرت روسية[٩٩] أدباً مبدعاً عالياً جداً في الشعر والقصة وحسبك ان تعد من ادبائهابوكشين ،تورگنيف ،گوگول ،دستويفسكي، تولستوي، جخوف . . . ويصحب أدباً من هذا النوع نقاش ونقد وخوض في قضايا كثيرة . . . وعلى وجه مخلص عنيف . . . فقد تميز هذا الأدب بالعمق الإنساني ، وتميز على وجه الخصوص بنقد جور الحاكم واستغلال الاقطاعـي و « الــرأسمالي » . . . وتفشي الفسـاد . . . . وشيوع الفقـر والجهـل . . . والقنانة . . . وهوان الانسان . . . كل ذلك في عرض فني يقوم على موهبـة عالية . . . وحينئذ يجد النقد ما يقوله في هذا الموضوع ، فاذا كان الناقـد نفسـه من الاتجاه نفسـه والاخلاص نفسه . . . عرفنا طبيعة هذا النقد. وأهم قضية فيه : نقد الأوضاع الفاسـدة والمطالبة بالإصلاح . . . في روح ثوري وقصد ديمقراطي ونفس من العدالة . . . تبلـغ درجة الاشتراكية . . .

وصحيح أن في أوربا شيئا من هذا ، وان بعضاً من هذا الشيء ثورة وفكراً وفلسفة واشتراكية وماركسية . . . وأدباً ونقداً . . . قد وصل الى روسيا وأثر فيهـا . . . ولـكن اوربا لم يكن لها من النقاد ما كان لروسيا . . . لهم هذا الإيمان العميق بالأدب في خدمة الحياة ، في تطويرها نحو الأحسن ، في تغييرها . . . هؤلاء النقـاد الـذين كانـوا ادبـاء ومفكرين وثائرين في وقت واحد . . . وقد كتبوا غير قليل ، وبلغوا فيه الاعماق . . . مما انضوى ـ فيما بعد ـ تحـت اسـم الـواقعية الانتقـادية . وكان في طليعـة هؤلاء النقـاد : بيلنسكي وجرنيجفسكي ودوبروليوبوف وبيساروف . . . ثم يأتي دور بليخانوف . .

ولم يكن النقد الروسي نقداً واحداً . . . فهناك انعكاس اوربـا ـ وفرنسـا بوجـه خاص ـ بما فيها من رمزية واتجاهات انحلالية . وهناك اهتمام خاص بالشكل والفن للفن عن قناعة حينا وبتغذية من الحكم القيصري حينا . . واتباعا للمذهب المثالي الذي يفصل الفن عن الاخلاق والحياة الاجتماعية .

لقد بلغ النقد في « الغرب » من التعدد والتنوع بحيث يستدعـي وقفـات خاصـة للتعريف بالمهم من هذه الأشكال : وستكون أشكال النقد التاسع عشر اسساً تستمر عليها اشكال النقـد في القـرن العشرين مع زيادة في التجربـة وعـمق في التـدريب وشعـب وتطويرات من شكلية وبنيوية إلى نفسانية إلى اجتماعية وأقصى الاشتراكية كما سنرى .

المراجع والهوامش

(١) ربما كان تصرف المؤلف في هذه الفقرة أكثر مما كان في الموضوعات الأخرى .

(٢) Suberville, 222

(٣) تشارلتون ١ .

(٤) تنظر مؤلفات طه أحمد ابراهيم ، محمد مندور ، احسان عباس . . .

(٥) تنظر : نظرية الأدب ، مناهج النقد الأدبي ، النقد الأدبي ومدارسه الحديثة ، مقالة في النقد ، النقد الفني ، وتنظر المصطلحات في المعجمات والموسوعات ،Bénac ، وينظر أحمد أمين : النقد الأدبي ، فصل : نظرة عامة في النقد ـ وتبدو على الفصل آثار الترجمة .

(٦) ستولنيتز ـ النقد الفني ٦٨٠

(٧) Dic, II, 1181

(٨) ينظر مندور ـ في الأدب والنقد ٩ ـ ١١ .

(٩) ينظر التوجيه الأدبي : الإنشائي والوصفي .

(١٠) عن خطوات العملية النقدية ، ينظر للمؤلف : منهج البحث الأدبي ط ٣ .

(١١) عن مهمة الناقد ينظر مختارات من النقد الأدبي المعاصر ، الشعر بين نقاد ثلاثة ، اسس النقد الأدبي ج ٢ ، اليوت . . . . Giraud, 9-16; Thibaudet, Phys.

(١٢) محمد بن سلام تحـ . محمود شاكر ط ٢ ، ١/ ١٧ .

(١٣) نفسه ٢/ ٧ .

(١٤) الأغاني ـ دار الكتب ١٨/ ١٨٤ .

(١٥) لقلمان (١٧٩٠ ـ ١٨٦٧) كتاب بعنوان « مزايا النقد ومضاره » .

(١٦) Thibaudet Phys. 187.

(١٧) تنظر نظرية الأدب ٤٧ .

(١٨) من المراجع العامة كتاب Saintsbury في ثلاثة مجلدات ضخام صدرت طبعته الأولى سنة ١٩٠٠ ـ ١٩٠٤ وأعيد ـ ويعاد ـ طبعه ، وهو جدير جداً بالترجمة وفي كتاب أحمد أمين : النقد الأدبي خلاصات عن بعض مواده عملها له الدكتور محمد النويهي . وكتاب ويمزات . ومواد متفرقة من معجمات وموسوعات متفرقة ـ والمهم ـ هنا ـ الخطوط العامة غير المحلية . وفي الكتاب الذي صدر بالعربية بعنوان « قصة الأدب في العالم » على أنه تأليف أحمد أمين وزكي نجيب محمود فوائد جمة .

(١٩) ويمكن أن يقال هذا في نشأة النقد الأدبي عند العرب .

(٢٠) اذ كان القرن الخامس ق . م يحدد بدء العصر الثاني من عصور الأدب اليوناني ويعرف بالعصر الأتيكي (او الأثيني) فإن العصر الأول (القديم) يبلغ نحواً من خمسة قرون وفيه أنواع الأدب، بل اننا لا نملك جيداً اسس التحكيم في المباريات المسرحية ، ولا نكاد نعرف من نقد العصر الأثيني أكثر من آثار الفلاسفة . . . مع انه العصر الذي بلغ فيه الأدب ذروته .

(٢١) واذا حددنا الوقفة هنا بالمسيرة النقدية بالمعنى الضيق فلأننا سبق ان وقفنا مراراً عندها بالمعنى الواسع في كل فصل من فصولنا السابقة . . . وتكون المراجع التي أشرنا اليها هناك مراجع لهذه الفقرة . . .

ولنا بالعربية كتاب قيم في « النقد الأدبي عند اليونان » للدكتور محمد صقر خفاجة ، ولكن المؤسف ان الدكتور خفاجة لم يصدر إلا الجزء الأول منه « من هوميروس الى افلاطون » ـ وافلاطون داخل فيه ، القاهرة ، دار النهضة العربية ١٩٦٢ .

(٢٢) Dic., 202

(٢٣) كتب افلاطون محاورة باسم جورجياس وأشار اليه والى تلاميذه في محاوراته الأخرى مثل محاورة مينو . وتنظر

فايدروس ، فيليبوس ، منكسينوس .
(٢٤) خفاجة ـ تاريخ ٧٩ ، ٦٨ ، ٦٩ .
نقل « الضفادع » الى العربية أمين سلامة ١٩٦٦ ، ومحمد صقر خفاجة ١٩٧٤ ولويس عوض في كتابه « نصوص النقد الأدبي » ١٩٦٥ ؛ ونقل السحب حلمي عبد الواحد خضرة ١٩٧١ . وينظر خفاجة ١٠٤ ـ ١٧٥ .
(٢٥) خفاجة ٧٢ ـ ٧٩ .
(٢٦) هول ١١
(٢٧) ترجم المحاورة وقدم لها الدكتورة سهير القلماوي والدكتور محمد صقر خفاجة ، وترجمها كذلك الدكتور لويس عوض في كتابه « نصوص النقد الأدبي » .

(٢٨) لقد ترجم عدد من محاوراته وترجم الدكتور أديب نصور : الخطيب ، بيروت ١٩٦٦ وفيه : بين سقراط وغورغياس ، بين سقراط وبولس ، بين سقراط وكاليكيس .
(٢٩) ديتش ٢٨ .
(٣٠) نقل الجمهورية الى العربية (عن الانكليزية) حنا خبار ، وقد أعيد طبعها مصورة ؛ ثم نقلها د . فؤاد زكريا ، ووردت النصوص المتعلقة منها بالنقد الأدبي مما كان منها في الكتاب الثالث والكتاب العاشر في آخر كتاب محمد صقر خفاجة عن « النقد الأدبي عند اليونان » ، وما كان منها في الكتاب الثاني والثالث والعاشر في كتاب لويس عوض « نصوص النقد الأدبي » . وقد زاد عليها ما جاء في الكتاب السابع والثامن من « القوانين » ، ووردت قطعة من الكتاب الثاني مع ترجمة كاملة للعاشر في كتاب ديتش الذي ترجمه الدكتور إحسان عباس . وينظر النقد ترجمة هيفاء هاشم ١/١٣ ـ ٣٨ .
(٣١) ديتش ، هو .
(٣٢) لم يتحدث آبر كرومبي عن افلاطون إلا عرضاً لدى حديثه عن أرسطو .
(٣٣) ترجمه الى العربية عبد الرحمن بدوي وشكري محمد عياد وإحسان عباس ـ وقد اعتمدنا في الإحالة ترجمة بدوي ط . بيروت . والمعروف انه لم يصل كاملاً ، ويفتقد دراسة الحديث عن الملهاة والشعر الغنائي .
(٣٤) مما يدخل في بحث الشكل ـ او الاسلوب بالمعنى الشائع .
(٣٥) محمد صقر خفاجة ـ تاريخ الأدب اليوناني ١٨٦ .
(٣٦) خفاجة ١٨٧ ـ وقد تحدثنا عن كتاب « فن الخطابة » في فصل « الخطابة » وأشرنا ما للجزء الأخير من أهمية في دراسة الاسلوب . . . وما يدخل لدينا في باب البلاغة وما سيصيب الشكل عموماً من صناعة لفظية . . .

(٣٧) تنظر غير المراجع السابقة آبركومبي ، ديتش ، هول ، ستولنيتز . ولم تكن كلمة أدب وجدت لتعني الإنشاء كله . جاء في « فن الشعر » ص ٥ من ترجمة بدوي : « أما الفن الذي يحاكي بواسطة اللغة وحدها ، نثراً أو شعراً ـ والشعر إما مركباً من أنواع أو نوعا واحداً ـ فليس له اسم حتى يومنا هذا . . . » .
كانت كلمة « الفن » عند اليونان تعني اشياء كثيرة منها ما نسميه بالفنون الجميلة ، وهي المقصودة هنا .
(٣٨) ينظر Saintsbury I, Chapter IV.
(٣٩) ينظر المصدر السابق ، وكتاب د . محمد صقر خفاجة ـ تاريخ الأدب اليوناني ، وكتابه « شعر الرعاة » اراده حلقة أولى من سلسلة « الأدب اليوناني في عصر الاسكندرية » وقد صدر في القاهرة عن دار الكاتب المصري د . ت ، واكثره ترجمة لشعر ثيوكريتوس . وقد عظم الشاعر ، ولم يكتم حماسته لأدب الاسكندرية كأنه يتزيد من حيث لا يدري . . .
(٤٠) ينظر للمؤلف : منهج البحث الأدبي ط ٣ .
(٤١) خفاجة ـ شعر الرعاة ١٦ . وينظر لجران . وقد يسمى العصر النهلستي .
(٤٢) آبر كرومبي ١٤٩ ـ ١٥٠ ـ ترجم الرسالة الى العربية لويس عوض ، وطبعت مرتين . وترد آل بيسون : آل بيزون .
(٤٣) هو بالفرنسية Sublime ، وترجمه الدكتور عوض بالجلال لدى ترجمته كتاب آبر كرومبي ص ١٥٨ ـ ١٦٤ . وقد اعتمدنا الترجمة الفرنسية التي عملها Lebegue في الحديث عن مخطوطته وفيما اقتبسنا او لخصنا من سطور . وقد نقلته الى العربية السيدة هيفاء هاشم بعنوان « لونجانيوس ـ سمو البلاغة » ضمن الجزء الأول من كتاب « النقد » ص ٣٩ ـ ١٠٣ .

(٤٤) واستعمل Aulus Gellius (بين ١٣٠ - ١٧٥) - وهو ناقد نحوي بلاغي كلمة كلاسيك ، Dic, 51, 135

(٤٥) Dic, 648

(٤٦) بدأت الموجة سنة ٤٠٦ واستمرت الامبراطورية الشرقية حتى عام ١٤٥٣ . ويمكن ان تسمى - على وجه العموم - القرون العشرة التي اعقبت سقوط روما ، القرون الوسطى ، وقد تبدأ التسمية بالقرن العاشر . . .

(٤٧) اعتاد المترجمون العرب ان يترجموها بالقرون الوسطى ، ومنهم من يفضل الوسيطة . . . وقد تكرر الاستعمالان في هذا الكتاب .

(٤٨) ينظر آبركرومبي ١٥٠ - ١٥٥ - وقد عرف أرسطو خلال هوراس .

(٤٩) إضافة الى ما أخذه الغرب عن العرب - من قبل - خلال الحروب الصليبية او لدى الاتصال بالأندلس - وقد صادف خروج العرب من الاندلس عام ١٤٩٢ .

وعن أهمية عصر النهضة يقول هول ٦٧ : « ويبقى المجد المعظم لنقاد عصر النهضة . فهم مع كل أخطائهم قد أرسوا المعايير لعصرهم والعصر الذي تلاهم [. . .] لقد ارسوا النقد الأدبي كشكل مستقل من أشكال الأدب ومنح الناقد من الآن فصاعداً مكاناً مشرّفاً كمواطن في جمهورية الأدب » .

(٥٠) في الوقت الذي بدأت فيه سلطة ارسطو الفلسفية بالاضمحلال - Shipley 37

(٥١) تنظر المقدمة التي كتبها الدكتور عبد الرحمن بدوي لترجمته « فن الشعر » .

(٥٢) ويبدو أن الكتاب لم يحتل مكانة كبيرة . . . تقرب من مكانة كتاب أرسطو - وكأنه لم يكن في ذوق العصر .

(٥٣) بدوي (١٨)

(٥٤) هول ، هامش ٦٥

(٥٥) Shipley 237:

(٥٦) Calvet, 103-

(٥٧) ينظر عن البلياد - لانسون : تاريخ الأدب الفرنسي ، فان تيغم : المذاهب الأدبية الكبرى .

(٥٨) وفي كتاب المقالات لمونتيني صفحات لايستغني عنها النقد الأدبي ، ويعدها طليعة النقد الانطباعي - ينظر كارلوني ١٠ « إنني لا أبحث في الكتب إلاّ عما يعطيني لذة خلال تسلية شريفة ، أو إذا درست فإني لا أطلب إلا العلم الذي يبحث في معرفة النفس ، والذي يعلمني أن أحسن الموت أو احسن العيش » .

(٥٩) ينظر عن النقد الانكليزي غير المراجع التي سبق ذكرها كتاب الدكتور فائق متي - مذاهب النقد ونظرياته في انجلترا قديماً وحديثا ، جزءان صغيران في سلسلة « مكتبة النقد الأدبي » القاهرة ، مكتبة الانجلو المصرية د . ت وينظر هول للنقد في عصر النهضة .

(٦٠) ويمزات ٢ / ٢٦٧ - وقال ٢ / ٢٦٨ عن مسرحية « السيد » : « كانت كلاسيكية بشكل معجب ، فهي تحقيق دقيق لوحدات سكاليجر الثلاث . . . »

(٦١) ولموليير نقد مدرسة النساء . ومن النقاد المعدودين راپان ، لبوسي . ينظر لانسون ، فان تيغم .

(٦٢) ينظر عن الأدب الفرنسي في القرن السابع عشر ، غير المراجع السابقة ، كتاب حسيب الحلوى - الأدب الفرنسي في عصره الذهبي . وقد نقل فيه الى العربية مقاطع من قصيدة بوالو .

(٦٣) ربما كان ذلك لدى Calvet

(٦٤) ويذكر كتاب روح الشرائع لمونتسكيو ، ويذكر الشاعر اندره شينيه

(٦٥) من ويمزات ، وينظر هول ، وفي هول : ميلتون ، وليام دافينانت ، توماس هوبز .

(٦٦) هول ٨٢ - و « مقال في الشعر المسرحي » مترجم الى العربية .

(٦٧) ينظر هول ٨٩ .

(٦٨) هول ٩٠ .

(٦٩) نفسه ٩٢ .

(٧٠) اكثر معلومات الحديث عن المانيا - هنا - مستقاة من Dic ، وينظر عن بودمر Saintsbury III, 20-28 ؛ وعن بريتنكر

المرجع نفسه . وممن يذكر في التاريخ قبلهما : الأيطالي ڤيكو (١٧٤٤) .

(٧١) من مراجعه العربية ، سهير القلماوي - المحاكاة ؛ مندور - في الأدب والنقد .

(٧٢) نقلها الى العربية زكي نجيب محمود في كتابة « قشور ولباب » ، و د . عبد الحكيم حسان ملحقة بترجمته « النظرية الرومانتيكية » .

(٧٣) نقلها الى العربية د . عبد الحكيم حسان بعنوان « النظرية الرومانتيكية » .

(٧٤) ويذكر ڤلمان .

(٧٥) من مراجع البحث هنا :

Dic, Dic, III, Larousse XX, Lanson, Castex, Calvet, Thibaudet, His., Phys., Carloni, Moreau, Cri., Fayollé, Cri, Saintsbury III, 299-328

وأعماله الكاملة في طبعة (سلسلة)Pléade قدم لها وعلّق عليها Maxime Leroy, 1956

ومن الكتب الخاصة : Moreau (P.)- La Critique :

Selon Sainte-Beuve, Paris 1964.

Regard (M.)-Sainte- Beuve Hatier, 1959.

ومما ترجم الى العربية كارلوني ، هول ، ويمزات (في صفحات متفرقة من ج ٣) .

ومما كتب عنه بالعربية : مندور - في الأدب والنقد . وقد ترجم عنه الى العربية قطعة تبين جانباً من طريقته في النقد . احمد أمين وزكي نجيب محمود - قصة الأدب في العالم ٣/ ١٦٥ - ١٦٧ مع ملاحظة ان كلمة « استعمارياً » فيه ، صحيحها : امبراطورياً . احمد أمين - النقد الأدبي وفيه الملخص الذي عمله له الدكتور محمد النويهي عن Saintsburit .

(٧٦) مذهب جانزينسيوس (١٥٨٥ - ١٦٣٨) ، مؤلف الأوغسطينية ، وخلاصة المذهب اللاهوتي هذا : « ان الإنسان لا يستطيع أي شيء بنفسه وأن الله هو الذي يفعل كل شيء ، وهو الذي يهبه النجاة او الهلاك . وليس - اذاً - في وسعنا إلا الانتظار الممض لحكم لا نستطيع إزاءه شيئا . . . العقل عاجز إذا جانب العقيدة . وممن التزم المذهب باسكال ، أهل دير بور رويال حاربها اليسوعيون وألبوا السلطة الملكية عليها - ينظر لانسون ٢٣٦ .

(٧٧) Dic, III, 3463 ثم صار شائعا مبتذلا في عصرنا .

(٧٨) Calvet 69

(٧٩) ينظر Carloni 29 (= كارلوني ٣٤) ، Dic, 124

Thibaudet, Phys. 188.

(٨٠) Saintsbury III, 327.

(٨١) Carloni 29 (= كارلوني ٣٤)

(٨٢) Saintsbury III, 313

(٨٣) Lanson 1079

(٨٤) Dic, 124, Saintsbuey III, 318

(٨٥) ولا تسل عن دراسات خاصة وكتب قائمة عليه لعله الوحيد فيها بين النقاد .

(٨٦) الموهبة Don كما في gifit, Carloni 30 كما في Saintsbury III, 310, 328.

(٨٧) وينظر Carboni 29 Thibaudet, Phys., 196, 198, 199, 202

(٨٨) Thibaudet His. 292 ولنتذكر أن كلمة « نقد » مؤنثة بالفرنسية .

(٨٩) Thibaudet, His, 278.

(٩٠) Carloni 28 (= ٣٤) .

(٩١) كما في حال الكتاب الذي ترجمته السيدة هيفاء بعنوان « النقد » .

(٩٢)Saintsbury III, 515-537 وينظر تلخيص النويهي في كتاب أحمد أمين ٣٨٨ ـ ٣٩٧ .

(٩٣) تنظر المقالة الأولى من.Matthew Arnold's Essays, London, J. M. Dent, 1954. PP 1-25

وينظر هول ١٢٣ .

(٩٤) نقلها الى العربية علي جمال الدين عزت . . . ، ١٩٦٦ ، وفي صدرها « دراسة الشعراء » ، وهي ضمن الكتاب الذي ترجمته السيدة هيفاء بعنوان « النقد » ٣/ ٥٧ ـ ٨٨ .

(٩٥) ويمزات ٣/ ٦٤ .

(٩٦) تنظر دراسة الشعراء في الترجمة العربية .

(٩٧) يقابل مندور ـ محاضرات في الأدب ومذاهبه ، القاهرة ١٩٥٥ ص ١٢ ـ ١٣ .

(٩٨) ينظر ثلاثة قرون من الأدب ، النقد الأدبي لأوكونور ، تطور الأدب الامريكي لسبيلر ، دراسات في الأدب الأمريكي ، الأدب الأمريكي أو رؤية عالمية ، وكتاب روسلو الخاص به .

(٩٩) ينظر الأدب والفن في ضوء الواقعية ، في سبيل الواقعية ، الواقعية اليوم وأبداً ، المصائر التاريخية للـواقعية ، تاريخ الأدب الروسي ، الفن والحياة الاجتماعية ، علم الأدب السوفياتي ، معنى الواقعية وقد وقفنا على شيء من ذلك لدى كلامنا على الفن والأدب في الفصلين الأول والثاني . وينظر من الكتب العربية المؤلفة كتاب الدكتورة حياة شرارة والدكتور محمد يونس الأدب الروسي في القرن التاسع عشر ، بيروت المؤسسة العربية .

١٢ ـ مناهـــج النقـــد الأدبـــي

مقدمـة :

مسيرة النقد طويلـة ـ كما رأينـا . وقـد بدأ ـ أو ولـد ـ فطـرياً تأثـرياً (انطباعياً) . . . وكلما تقدم المجتمع وتعقد ، تميزت فيه طوابع تغلب على هذا العصر أو ذاك الناقد ، فهو ـ مرة ـ لا يكاد يتنبه إلى غير اللغة إذ يزاوله علماء باللغة يهمهم أن تكون سليمة حسب القواعد وعلى الموروث . . . ومرة ، ينطلق من الدين ، ومـرة يقـوم على الأخلاق . . . ومرة لا يهتم إلاّ بالجمال وليتفق بعد ذلك مع مطلوب آخر أو يختلف . . . . ومرة يستحيل بلاغة . . . . ويكاد ينتهي كل مرة بالتزمت وقد يصل حد الجمود . . .

رأى النقد العربي هذه الطوابع ومثله في ذلك مثل النقد في العالم . . . ولكن النقد الغربي تميز بغلبة ما جاء به أرسطو أو ما فهم أنه جاء به من قواعد ، منها : أن الأدب أنواع ولكل نوع مزاياه الخاصة به وحدوده التي يجب أن يقف عندها ؛ ومنها الوحدات الثلاث في الحدث والزمان والمكان . . . وكلما تقدم الزمن ترسخت هذه القواعد ، وشرع الرومان يتخذون اليونان انموذجاً يحتذى ، ووضح هذا الأنموذج في أذهانهم بمقدار ما حثهم عليه نقادهم ـ وفي مقدمتهم هوراس ـ وبمقدار ما قرأوا وألفوا كبار الشعراء . . . حتى إذا جاء عصر النهضة وأعقبه . . . القرن السابع عشر صارت القواعد معروفة مألوفة لم يلبث بوالو أن جمعها في قصيدة تعليمية خاصة . . . وما لشاعر حق في أن يحيد عنها ، واذا حاد فان مسرحيته ، رديئـة لا لأنها رديئة فعلاً من ناحية الإبداع ، ولكن لأنها لم تخضع لما صار قواعد معروفة أو لأن القواعد لا تنطبق عليها . وواضح ان القواعد معدة في الخارج ، وان الناقد لا ينظر في النص المبدع نفسه وما حاطه من عوامل وظروف في صاحبه وفي عصره .

لقد ساد هذا النقد طويلاً واستبد . فماذا تسميه ؟ سمـه الـكلاسيكي ، أو نقـد الكلاسيكية الجديدة . . ولكن الاسم المناسب له ان يكون نقد القواعد ، Critique des règles او القاعدي ، ولك أن تقول : المعياري او القياسي . . . أو ان تختار كلمة أخرى لا تختلف معنى ولكنها ذات دلالة خاصة في التحديد ، وهي الدگم Le dogme ، والدگم

تعني القانون أي القاعدة التي تحكم بها ، وتنتقل من القانون في المحاكم الى القانون في النقد فتحمل معها هيبة المحكمه وشدتها ، فالنقد ـ إذن ـ دكّماطي Dogmatique بمعنى قانوني بمعنى قاعدي أو معياري او قياسي[1] ، وليس صحيحاً أن نترجمها ـ في هذه الحال[2] بالعقائدي ، لأن المسألة هنا لا تتعلق بالعقيدة الدينية ـ أو أية عقيدة أخرى ـ مع علمنا أن الـDogme استعمل مبكراً استعمالاً دينيا ليدل على موادعقيدة ما أي قوانينها في الأوامر والنواهي[3] . . . واذا حملت الـDogmatisme هذه في النقد بمعنى القواعد معنى آخر فهو مشتق منها أي في التشدد بها والجمود عليها فتكون الـDogmatisme تعني الجمود العقلي في تطبيق الـDogmes أي القواعد ، وقد حدث هذا فعلا في تطبيق ما عرف بقواعد أرسطو ـ وأية قواعد من مناهج أخرى تفرض قبليا .

لقد شهدت أوربا ـ اذاً ـ نقداً تغلب عليه القاعدة أو تسوده وسار ذلك طويلا ، ولم تؤثر فيه مخالفات هنا ومخالفات هناك . . . وقد رأينا الخلاصة في ذلك . واشتدت المخالفات والانتفاضات لدرجة الثورة ، خلال القرن الثامن عشر على وجه الخصوص ، ونجحت الثورة فلم يعد النقد تطبيقاً لقواعد خارجية ، ولم يعد إلزاما بالنوع ، او اشتراطا لمتابعة أنموذج سابق . وإنما صار يطلب من المبدع الشخصية والذاتية ، وصار ينظر في النص من حيث هو ، وينظر في تبادل الأثر بين الأدب والمجتمع ، ويقف عند حياة الأديب الخاصة ليستعين بها على الفهم والتفهم . . . وخرج النقد بعد كل هذه الجهود الطويلة عن أن يكون نشاطاً ثانوياً وأن ينظر إليه بازدراء ، حتى اذا كان أواسط القرن التاسع عشر ، وكان فيه مثل سنت ـ بيف صار نوعاً Genre خاصاً مثل أي نوع من الأنواع الأدبية .

ولكن هذا النوع ـ مثل أي نوع آخر ـ لا يمنع التشعب والتعدد في الطوابع ، فتغلب مرة صفة ، وتغلب مرة اخرى صفة أخرى . . . وقد شهد النصف الثاني من القرن التاسع عشر ـ وحده ـ العديد من هذه الطوابع . . . لم تلبث أن جاست ـ بين قوة وضعف ، وزيادة ونقصان ، واضافة جديد ـ خلال القرن العشرين ، وسارت فيه ، وستظل ، ضمن النوع الواحد الذي هو النقد ، طوابع مختلفة وربما متناقضة ، يغلب هذا حينا ، ويغلب ذاك ، ويجد جديد ، ويتنكر المفضل في عصره لطوابع سبقت أو طوابع أخرى . ومن هذه الطوابع ما يسمى تاريخياً أو علميا ، او نفسياً او انطباعياً أو شكليا او اجتماعياً . . .

ومن هنا حسن ـ بل وجب ـ الوقوف عند هذه الطوابع أو الشعب المختلفة من

النقد[٤] . فماذا نسمي هذه الشعب ؟ وتحت أي عنوان ندرسها ؟ وكان الأمر يكون سهلا لو وجدنا أهلها ـ في الغرب ـ وجدوا لها هذا الاسم على شكل مصطلح أو وجدنا كتابا خاصاً او فصلاً من كتاب يدرسها تحت اسم خاص معين يقرب أن يكون مصطلحا . لم نجد ذلك ، وان كان الكلام عن هذه الشعب يرد هنا وهناك ، وان الشعبة الواحدة قد توصف بوصف معين ، اما إذا وردت في كتاب أو فصل خاص من كتاب يتناول عدداً منها ، فان اسم الكتاب او الفصل لا يتبنى كلمة واحدة ، وانه لا يسميها ـ عادة ـ بأسماء خاصة ، وإنما يفضل أن يجعل الأمر فيها علاقة شيء بشيء ، كأن يقول : النقد والتاريخ ، النقد وعلم النفس ، النقد والأخلاق . . . والابداع . . وعلم الاجتماع . . .

أجل . . . وانك لا تخرج من الاستعمالات بحصيلة ثابتة ، وإليك المهم من الكلمات التي استعملت في مثل هذه الحال :

انواع	Genres [٥]
مذاهب	Doctrines
طرائق ، مناهج	Méthodes
اتجاهات	Tendances
تيارات	Courants
أنظمة ، نظم	Systemes
مدارس	Ecoles [٦]

اما الـ Genre فهي تعني « النوع » وليس من المناسب تبنيها لأن النقد نفسه نوع ، وليس مناسباً أن نقسم النوع الى أنواع . . . علما انها وردت ـ او ترد ـ أقرب الى ما يكون استعمالا للكلمة بالمعنى العام دون تفكير بالنوع مصطلحا وبأن النقد نفسه نوع .

وكانت مذاهب وتيارات ونظم ومدارس قليلة الاستعمال . . . وكدت أفضل الاتجاهات لإمكان وقوعها ضمن النوع الواحد . . ولكني تبنيت « المناهج » لأني رأيت دارسين عرباً محترمين متمكنين من العربي والغربي فضلوا « المناهج »[٧] ، وقد نفذت الى مفهوم المثقفين واستعمالاتهم ، والمنهج ـ وهو شعبة من شعب النقد الأدبي بطابع خاص ـ قد يكون قاعديا يزاوله صاحبه في ضوء القواعد الكلاسيكية كلا أو جزءا ، او تاريخياً يدرس صاحبه النص في اطاره الزمني ، أو علمياً يخضع النص ـ او صاحبه ـ للعلم الصرف . . . الخ ولا يعني ـ المنهج ـ بالضرورة الخطوات التي يتبعها الناقد ـ أي ناقد ـ

منذ ان يقبل على النص الى ان ينتهي من مقالته عنه ، وان كان هذا ممكن الدخول في ذاك[٨] . . .

ان مناهج النقد الأدبي تقل وتكثر بمقدار ما تريد ان تجمع أجزاء في كل او تفرق كلا الى أجزاء ؛ تحمل مرة اسماً ومرة اسماً آخر ، والناقد الواحد قد يدخل في هذا المنهج وقد يدخل في ذاك اعتماداً على ما يغلب عليه أو ما يراه الدارس غالبا عليه . وفي هذا ما يدل على أن المسألة لما تحسم ، وما زال الدارس في حدود واسعة من حرية التصرف . ومن الملاحظ انك لا تدرس تحت اسم المناهج نقوداً خاصة باسم الذاتي أو الموضوعي ، وأن أكثر من منهج قد يكون موضوعيا وأكثر من منهج يكون ذاتياً ؛ ولا تدرس نقوداً باسم الحكمي والتفسيري والتوجيهي ، ولا تدرس المثالي والمادي ؛ ولا الكلاسيكي والرومانتيكي والواقعي والرمزي والسريالي . . .

ويبقى بعد ذلك شيء كثير ، ترد من مفرداته على انها مناهج : القاعدي ، النحوي (اللغوي) ، البلاغي ، الاخلاقي ، التاريخي ، الجامعي ، السيري ، الديني ، الصحفي ، النفسي ، النفساني ، الشكلي ، الشكلاني ، الجمالي (الفني) ، الابداعي ، نقد المبدعين ، الانطباعي (التأثري) ، الاجتماعي ، الفلسفي ، الماركسي ، الوجودي ، الاجتماعي ، التحليلي ، البنيوي . . . النصي .

ويمكن أن يلتقي عدد من هذه النقود في صفة جامعة ضمن النقد الأدبي ، فيمكنك أن تجمع تحت الشكلي : النحوي والبلاغي ، والفني ، والنصي ، والجمالي ، والشكلاني ، والبنيوي وقد تجنبت هذا لأني لم ار سابقاً عليّ فيه ، وقد وعدت ـ منذ المقدمة ألاّ اكون مبتدعاً ؛ ويمكن ان تجمع تحت التاريخي ـ بالمعنى العام ـ التاريخي (بالمعنى الخاص) ، النفساني ، الاجتماعي . . . ولكني تجنبت ذاك لاختلاف ما بين هذه المناهج في الجوهر ولأن رابطة التفسيرية فيها لا تكفي ، وقد رأينا انها لا تكون منهجاً او انما صفة في هذا المنهج او ذاك . علما أن من الدارسين من جمع هذه المناهج في صفة السياقية او النقد السياقي Contextul ولكن ما أسرع ما يعود يجزئها الى مناهج[٩] .

وتحدث الدكتور مندور عن نقد عقائدي وعرفه بأنه « النقد الذي تسيطر عليه آراء ومعتقدات سبق أن استقرت عند الناقدين وذلك لهوى ديني أو وطني أو عنصري . . . » ولكنه اختار له لفظة أجنبية هي Dogmatique لم أرها مستعملة بهذا التخصيص[١٠] . واني اكثر ما رأيتها مستعملة وصفاً للنقد الذي يعتمد ما تقرر من قواعد أرسطو . والمفضل

أن نبقى حيث ترد الكلمة عند أهلها مصطلحا في هذا الباب . . . والاّ أمكننا ان نضع في مفهـوم العقائدية النقدية عنـد منـدور مناهـج أخـرى تأخـذ طابـع العقيدة كالفلسفـي والماركسي والوجودي . . . ولكننا تجنبنا ذلك لأن الـDogmatisme النقدية لا تحتمله على هذه الدرجة[١١] .

ولم يبق إلاّ الاكتفاء بالمناهج المهمة التي تميزت وتركت أثراً وتفاعلت مع بعضها أو تناقضت ، واذا طرحنا من الحساب النقد الدگماطي (القاعدي) بقي لدينا : التاريخي ، الاجتماعي ، العلمي ، الانطباعي ، النفسي (او النفساني) ، الشكلي او الشكلاني) .

١ ـ النقد التاريخي La Critique historique

للتاريخية[١٢] معنيان : عام وخاص ، العام منهج البحوث التي تنظر الى الفرد في علاقاته بالتطور البشري ، وهي في الحقل الأدبي تقتضي دراسة الأديب او الحركات الأدبية العامة تبعاً للتطور الفني والاجتماعي والسياسي والدينـي ، الـخ . وترجـع الأولـوية في الاعتبار التاريخي ، في الواقع ، الى هيگل . واشتهر بها المنظرون الألمان ومنهم شبنگلر ، واشتهـر آخرون في اقطـار مختلفـة منهـم كروتـشـة الإيطـالي ولـوكاتش المجـري وديوي الاميركي . واستعمل المنهج في فرنسا، منذ تيـن ، بحذر ، ولكن قلما درست أسسه الفلسفية[١٣] .

ومن هذا المنهج العام يمكن أن يكون التناول التاريخي الماركسي الذي فسر جوهر ظواهر اجتماعية معقدة مثل الدولة والطبقات ، الخ ، ومـن التنبـؤ بالطبيعـة الانتقـالية التاريخية للرأسمالية وحلول الاشتراكية محلها حتمياً . . .[١٤] .

وليست هذه التاريخية ـ هنا ـ مما نقصد إليه لأنها فلسفة قبل أن تكون نقداً ، وهي مما يمكن أن ينطوي على عدة مناهج نقدية تجمعها التفسيرية او السياقية ـ ندرسها مستقلة شيئاً عن بعضها .

ان التاريخية ـ بالمعنى الخاص ـ الذي يقوم المنهج عليها[١٥] ، تأخـذ من التـاريخ أضيق دلالاته أي ارتباط الحدث بزمن ، ومن ثم تقسيم الأدب الى عصور وصفات كل أدب من كل عصر وعلاقة هذه الصفات بالصفة الغالبة للعصر ـ في منحاه السياسي الغالب عادة . وكثـيراً ما عرض الأدب بصيغـة المنفعـل وان كان الـلازم أن يعـرض فاعــلاً ومنفعلا . . . لتتم الغاية وتتحقق السمة النقدية للباحث والدلالة على انعتاقه من موروث

لم يعرف التاريخ إلا بحاكميه ولم يعرف الأدب إلا بالتبعية للحاكمين شأن أي شيء آخر .

والتأريخية النقدية بهذا المعنى الخاص الذي يجعل منها منهجاً حديثة النشأة ، لأننا نعلم ان النقد ظل قروناً طويلة حكميا (تقويمياً ، تقديريا) وظل قرونا طويلة ـ كذلك ـ قائما على قواعد أرسطو في معياريته ودگماطيته وهو لا ينظر ـ على أي حال ـ في النص نفسه وفي العوامل المؤثرة في النص وفي صلة النص بظروفه وزمانه . واذا ورد شيء عن عصر أو أديب فانه يرد عرضاً متقطعا .

ويعود الاهتمام بتاريخية الأدب هذه الى القرن الثامن عشر ـ عصر التنوير ـ وما صحبه من فكر وفلسفة وربط للظواهر بمسبباتها بعيداً عن التجريد أو العزل ، وقد جرى ذلك في كل مكان في اوربا ، وأمر فرنسا مشهور ، ولألمانيا مكان خاص من التاريخية .

ومضى الأمر في توطد وازدياد خلال القرن التاسع عشر ، وقد رأينا مكان سنت ـ بيف من هذا النقد ـ او مكان هذاالنقد منه ـ في كتابيه عن القرن السادس عشر ، والقرن السابع عشر ، وفي المواد الكثيرة التي نشرها في الجرائد والمجلات بعد أن جهد في جمع المواد لها ودراستها . وكان سنت ـ بيف ناقداً أولا ، ولهذا فانه لم يدع العصر يتحكم فيه وينسيه المواهب وجوانب الأصالة . ولا شك في ان للصحافة فيما آل به التطور اليه خلال ذلك القرن من فضل على النقد الأدبي ـ التاريخي . وكان الى جانب الصحافة في النقد التاريخي الجامعات التي شرعت تهتم به فتقيم الدراسات التأريخية وتتابع العصور معتنية عناية خاصة بجمع المعلومات ودراسة سياسة العصر[١٦] . . .

والمنهج التأريخي في النقد[١٧] . شأن أي منهج ـ حساس ، اذا فقد فيه صاحبه توازنه زلت به قدمه واختل ميزانه ، وصار مؤرخاً او جمّاعة وحكمه العصر بمقياسه وحكمه وصار النص الأدبي لديه مادة للتاريخ ولم يصر التاريخ مادة للنقد . ويقتضي هذا أن يحدد الناقد ـ منذ البداية ـ علاقته بالتاريخ : هو ناقد له المؤهلات اللازمة ، صميم عمله النص الأدبي بما فيه من حياة العواطف والأخيلة ، وهو يستعين بتاريخ العصر ونظمه السائدة على استجلاء النص الأدبي ، وادراك ما خبّأه الزمن وراء حروفه ، والعلم بما تضمن ـ أو أشار اليه ـ من وقائع وأحداث ومواقع وأعلام ، وتحديد ما كان لألفاظه ومصطلحاته من دلالات خاصة . . .

والفهم جزء من العملية النقدية ، من بدايتها في الأقل ، تعود منه الى القارىء بنتائج تنعكس في التفهم وبيان أسرار الجمال وتصحيح أحكام لم تكن صحيحة واكتشاف نصوص ظلت مجهولة . . . وتثبت له شخصيتك وأنك لم تكن أسير العصر .

وتنتهي بذلك الى مقالة نقدية او بحث نقدي أو كتاب عن العصر كله او عن علم في عصره . . .

وتعلم أن التاريخ عصور . . . وعصرك هذا حلقات من حلقات لها ما قبلها ولها ما بعدها . وتمضي تتابع النقد في الضوء التاريخي لهذه العصور ، ويقتضيك النقد أن تربط بينها وترصد تطور الظاهرة الأدبية من عصر الى عصر ، سلباً أو ايجابا . . . وما تميز به عصر من عصر ، وما كان لهذه الروابط من علاقة بنظائرها في التقسيم الزمني على الأساس السياسي ، وأنت ، دون شك ، غير ملزم بالخضوع الى التقسيم السياسي فقد تضعف الدولة ـ أو الأمة ـ سياسة وحرباً وإدارة ويبقى الأدب قوياً ، وقد تقوى السياسة ويبدو الأدب غير قوي ، وقد تبتكر عصوراً أدبية الى جوار العصور السياسية . وصحيح أنك ترصد مدى ما عبّر به كل أدب عن عصره وما أثر كل عصر في أدبه ، ولكنك غير ملزم بالنتاج الضعيف تدافع عنه بعوامل الزمن أو تمنحه القوة منحاً شخصياً قياساً الى الظروف المحيطة ؛ وإنما اللائق بك أن تبقي الضعيف على ضعفه وتنتشل القوي الذي لم يجد فرصة الظهور في زمنه ولم يدرك معاصروه معانيه وأبعاده ، وترعى رعاية خاصة النصوص العميقة التي استوعب بها أصحابها عصرهم وضمنوها عناصر البقاء بعده .

انك تدرس التاريخ ، وتدرس الأدب على أساس من العصور او القرون ، وتقابل بينها وترى الحدود التي يتصل فيها الأدب بالعصر والحدود التي ينفصل ، وهمك الأول النص الأصيل تجلية واكتشافا . . . ولا تجد في هذه الطريقة من يهاجمك ، لأنك بقيت ناقداً ، وكل ما في أمرك أنك استعنت بالعصر على الفهم والتفهم ، وحفظك علمك عن أن تشطح . ان التاريخ لديك وسيلة للنقد ، ونقدك تأريخي في حدود هذه الدائرة .

هذه هي الخلاصة في لباب النقد التاريخي . ولكن الذي حدث أن الأمور ، لم تجر دائماً في هذه الطريق ، وربما غلب ـ وكثيرا ما غلب ـ التاريخ على النقد وصار الناقد مؤ رخاً أو مؤ رخاً من الدرجة الثانية لأن التأريخية اقترنت بأمور منها أن الناقد دارس باحث يجمع أكبر عدد من الحقائق ويرجع الى السجلات والمدونات والشواهد . . . والكتب ؛ وانه فقيه باللغة ، وانه يدرس ليصف الأمور كما هي « إذ علينا أن ندرس

الذوق في عصر ذلك الأديب والطرق التي يتم بها إرضاء ذلك الذوق إرضـاء صالحاً[١٨] »
دون أيّ دخل لعصرنا في ذلك ، بل الشرط في الدارس الأدبي أن ينسى عصره الراهن الذي يعيش فيه وينقطع عنه وهو يغوص في أعماق عصر غابر لأن المطلوب منه أن يعيد بنـاء الماضي ويستعيد الصورة كما كانت لدى أهلها ، ومن هؤلاء الدعاة مفكرون ألمان من القرن التاسع عشر مثل شبنجلر ـ وقد لقيت دعوتهم قبولاً في انكلترة وأمريكا . وللتاريخيين أن يقولوا بذلك إذا لم يريدوا أن يبقوا نقاداً أو مع النقاد لأن الناقد لا ينسى عصره ولا يتجاهل ما في القديم مما يكون معاصراً او مما يضحك المعاصرين . انه ينتقـي[١٩] ، ولا يستطيع ان يكون مؤرخاً فقط اذا كان ناقداً فعلا ، اما اذا لم يمتلك الناقدية فانه يغرق في العصر الذي يدرسه ويصير جزءاً منه وحجراً من أحجاره .

ويتصل بذلك أن الشاعر الذي كان كبيراً بمفهوم عصره ويبقى كبيراً حتى لو انه لم يكن فعلاً كذلك ، وان الشاعر الذي كان صغيراً في عصره يبقى صغيراً حتى لو امتلك عناصر تتحدى الزمن ويجد فيها اللاحق ما لا يجده عند معاصره الكبير ، الكبير يبقى كبيراً بمعيار النسبية الى ظروفه وزمانه .

والدعوة يمكن أن يستجيب اليها المفكرون والمؤرخون ومن لم يكن ناقداً حقيقياً من النقاد . . . ولهذا فاننا رأينا سنت ـ بيف أكبر منها ، وظل ناقدا ، وناقداً كبيرا ، على الرغم مما درس من العصر وجمع من الوثائق واستشار من المصـادر . . . وكان « دريدن وجونسون . . . كلاهما ، بين الحين والحين يستمـدان من التـاريخ ، لكي يفسرا كيف يقصر الأدباء ذوو العبقرية أحيانا عن بلوغ المقياس الذي يتطلبه الذوق الحديث . وفي هذا افتراض ضمني مفاده أن الذوق الحديث نهائي وحاسـم وأنـه مؤسس على قوانـين فنية مؤثلة ، وأن أدباء العصور الماضية أثموا في حقه لأن العصر الـذي عاشـوا فيه لم يكن من النضج بحيث يزودهم بالمقاييس الصالحة . . . »[٢٠] .

ويبدو لي أن المسألة تبدأ بالبداية : هل أنت ناقد ؟ فاذا كنت كذلك صعـب أن تكون مؤرخاً . وقد هوجمت الطريقة التاريخية مبكراً بسبب من ضعف العنصر النقدي فـيها ؛ ومن المشهور في ذلك موقف الناقد الانكليزي ارنولد ، اذ قال : « أما من الوجهة التاريخية فان سير التطور بالنسبة للغة أمة وفكرها وشعرها يعد ذا أهمية بالغة ، وحينما ننظر الى عمل الشاعر كمرحلة من مراحل هذا التطور فاننا قد نحمل أنفسنا على أن نوليه أكثر مما يستحق من الأهمية في حد ذاته كشعر ، وقد نستخدم لغة يشيع فيها الثناء المبالغ فيه حين

نتصدى لنقده ، أي باختصار نفرط في تقديره . وهكذا ينجم عن أحكامنا الشعرية المغالطة والضلال اللذان يسببهما هذا التقدير الذي يمكن أن نطلق عليه أسم التقدير التاريخي [. . .] من الواضح أن دراسة التاريخ وتطور الشعر قد يؤديان بشخص ما الى أن يتوقف عند بعض المؤلفات وعند بعض المشهورين الذين كانوا بارزين يوما ما وأصبحوا مغمورين في الوقت الحالي ، ومن ثم يعيب هذا الشخص على جمهور يتسم بالإهمال أنه يمر مر الكرام على الأسماء والمؤلفات البارزة في شعره القومي . . . »[٢١] .

وللنقد إذ يصير تاريخاً صفات أخرى منها انه كما يستعين بالعصر لدراسة الأدب ، يستعين بالأدب لدراسة العصر ، ويكون ، على هذا ، الشعر كله شعرا ، وكله كلاما مثل أي شاهد تأريخي وكتاب مؤلف بل الشاعر الضعيف أهم لديه من الكبير لأنه يقرر الحوادث تقريرا ويسردها سرداً تعليميا دون ان تتدخل موهبة أو عاطفة أو خيال . . . ويكون الكلام الوانا وانغاما وصورا . . .

وهو لا يريد من الأدب أكثر مما يقرر من الحقائق ، ولا يهمه ما وراءها ، وماعليه إلا ان يجمع المعلومات والصفات والأمثلة الى بعضها ويقدمها مجملة من دون وح وحياة وشخصية . والعصور لديه ـ على ذلك ـ هو عصور التاريخ السياسي والأدب ظل لها وسائر في ركابها .

ومن هؤلاء التأريخيين من يستهويه الماضي فيعيش فيه أكثر مما يعيش في عصره ، ويستحيل الماضي حبا وهواية واعتزازاً بالموروث كائنا ما كان هذا الموروث ، وكثيراً ما يقترن ذلك بالركض وراء المصادر وكأنها غاية في نفسها وينتج عن ذلك ان يأتي عملهم مجموعة من الروايات والأسانيد في أسفلها ذيل طويل من الحواشي والإحالات . . .

وقد يكون هذا من التاريخ إلا انه لن يكون نقداً أو من النقد .

ولم تتبن الجامعات النقد التاريخي كما يجب أو قل انها لم تسر به في طريق النقد كما سارت في طريق التاريخ ، وكثيراً ما فقدت التوازن ، واستدعت طبيعة التخصص الاهتمام الزائد بالعصر والمصادر والوثائق ، وصار هم الاستاذ الجمع وتقصي المعلومات وحشدها . . فاذا تحدث عن عصر قديم استهواه القدم وصار فيه حباً ونسي انه يكتب لمحدثين ويخاطب معاصرين فيزداد الأمر جفافا ويضيق الأفق وتغلق الجامعات ابوابها بوجه الحديث والجديد قاصرة همها على العتيق وكأنه كل شيء ، ولم يعد الاساتذة يتابعون ما

ينظمه الشعراء المعاصرون لهم ولا يقرؤون ما يصدر من قصص ومسرحيات . . . فيزداد الأفق محدودية وينعكس ذلك على الآخرين ، وفي هؤلاء الآخرين ، ولا سيا من الطلبة غير الموهوبين الذين لا يعرفون الحياة في الأدب من يؤمن بأن هذا الذي يقدمه له استاذه هو غاية الغايات ،ومنهم من يضيق ذرعاً وإذا بهم يقابلون جهد الاستاذ المضني باشمئزاز وسخرية ، ومثلهم الكثير من القراء الذين يرون كتب الاساتذة ثقيلة جامدة ميتة ، ويصير ، على ذلك ـ لفظ الجامعي او الأكاديمي ذماً وأكثر من ذم .

وقد عرف هذا الضرب من الدراسة الأدبية بالدراسة الجامعية أو الأكاديمية ، وعرف كذلك بالنقد الجامعي ـ أو الأكاديمي . ومن أبرز أمثلة هذه الرسائل التي ينال بها الطلبة درجة الماجستير او الدكتوراه متبعين طريقة صارت مقررة الخطوات ابتداءً من اختيار الموضوع ووضع الخطة ومروراً بجمع المادة وعرضها وانتهاء بطبعها . . والجانب التاريخي هو الغالب على كل حال . . .

وبلغ الأمر أن استدعى الدراسة الجادة المخلصة وان يتولى الدراسة استاذ ذو حس نقدي بقدر ما هو مؤرخ وقد تهيأ هذا ـ في فرنسا ـ مثلا ـ وعلى خير ما يمكن في شخص كستاف لانسون (١٨٦٩ ـ ١٩٣٦) ، فقدم بحوثا حية مستساغة لأنه عالجها بقدر معقول من النقد أو قل انه أدرك فرق ما بين التاريخ الميت والتاريخ الحي ، ولم تكن المسألة مسألة إدراك فقط ، فقد جعل الرجل ذلك واجباً ومضى يحاضر ويكتب ويؤلف في « منهج البحث في الأدب »[٢٢] مذكراً الباحث الأدبي او الناقد الأدبي بأنه دائماً ازاء نص حي يزخر بالعواطف والأخيلة وعليه أن يحسب حسابه وان يعتمد لمواجهته المؤهلات اللازمة . . . وهو إذ حذر من التعامل الجامد مع النص الحي حذر من الغرق في التاريخ ومن اخضاع الأدب الى العلم الصرف . . . ومن الانطباعية كذلك .

وقد أجدى سعيه الى درجة بينة ، وان بقي كثير من الجامعيين يلزمون جمع المعلومات وكأنه غاية ولا يخرجون عن الجمود والجفاف . . . وطبيعي الا يكونوا كلهم كذلك . . . بل ان الجامعات اضطرت أخيراً الى ان تفتح أبوابها الى الأدب الحديث والمعاصر وان تسمح بأن تكتب الرسائل في ذلك .

ويتميز من النقد التاريخي فرع لا يقوم على العصر والعصور ، وإنما يستقل بدراسة شخصية أدبية ، شاعراً او قاصاً او كاتب مسرحية أو خطيباً . . . وتعرف هذه الدراسة بالسيرة Biographie وقد اعتورها ما اعتور دراسة العصور فهي يمكن أن تكون نقداً ،

ويمكن أن تكون تاريخاً وتجميعاً وعرضها كما كانت في عصرها ضمن هذا التجميع ، فهي سيرة فقط .

ولا يستغني الناقد عن المعلومات ، وأوسع المعلومات ولكنه يتخذ المعلومات لإنارة النص وتكميل الصورة وتقديم الشاعر المنقود حياً من لحم ودم فيه طابع عصره ، وفيه نظرة العصور التالية فاذا هو ابن العصر الحديث .

وكتبت أوربا السيرة النقدية على « المنهج البيوگرافي »[٢٣] ، وكانت لها في ذلك في انكلترة محاولات جونسون « تراجم الشعراء » وسكوت « تراجم القصاصين » « اما التطور العظيم الذي أحرزه النقد المعتمد على السيرة فانه لم يحدث على أية حال في انجلترة بل في فرنسة عندما كان سنت ـ بيف ينشر « أحاديث الاثنين »[٢٤] . . . مبتدئا بذلك في منتصف القرن الماضي . وقد عرف الطريقة تعريفاً يكاد يكون كاملا : « يتكون النقد الحق ـ كما أجده ـ من دراسة كل شخص ، أعني كل مؤلف ، أعني كل ذي موهبة ، حسب أحوال طبيعته لكي نقيم له وصفاً حيوياً حافلا حتى يمكن أن يُنزل ـ فيما بعد ـ في موضعه الصحيح من سلم الفن » .

وتطورت الطريقة . . . وتكاثرت السير . . . وحصل لها ما حصل للعصور من غلبة التاريخ حينا وغلبة الانطباعية حينا . . . والاحتفاظ بقسط مناسب من التوازن يجعلها نقداً . . . ومنهجاً من النقد التاريخي . . . واشتهر في ذلك الكاتب النمساوي ستيفان زڤايك Zweig (١٨٨١ ـ ١٩٤٢) والكاتب الفرنسي اندره موروا (١٨٨٥ ـ ١٩٦٧)[٢٥] .

يتضح من جملة استعراضنا للمنهج التاريخي اتجاهان مختلفان :

الأول ، يدخل في النقد الأدبي دون شك ، لأن صاحبه يقابل الماضي كما يقابل الحاضر محتفظاً بتحليله ورأيه وذوقه وشخصيته ، والتاريخ لديه وسيلة للفهم والتفهم تقيه من الشطحات . وهذا شأن الذين يملكون مؤهلات الناقد الحقيقي يرفدها حظ موفور من القدرة الابداعية من الإنشاء . . . وفيهم المنشئون فعلا .

الثاني ، لا يدخل في النقد ، وليبق تاريخاً إذا شاء ، لأن صاحبه يبقى مدفونا في العصر الذي يدرسه تحت أكداس من المصادر . وهذا شأن أناس جمّاعين يملكون الصبر ولا يملكون الذوق وحسن التصرف وحفظ التوازن وهم يدّعون في النقد ما ليس لهم .

وربما خدم جمعهم النقاد الحقيقيين .

اولاء يدعون ـ عند الحاجة ـ أنهم يعملون تاريخ الأدب ، وان تاريخ الأدب هكذا يجب أن يكون . . . وهم بذلك يعزلون ما بين النقد الأدبي وتاريخ الأدب بحجاب كثيف ؛ ومن المنظّرين من يستنكر ذلك . وهناك ، في كثير من الأمور ، مجال للتوسط .

٢ ـ النقد الاجتماعي : La Critique sociale

اول علامات النقد الحديث تمرده على القاعدية في تخطئتها . . . ثم في بيان الصلة بين النص والمجتمع الذي نشأ فيه . وقد رأى القرن الثامن عشر شيئاً مهماً من ذلك ، ويذكر ـ فيمن يذكر ـ ديدرو . وعنيت المانيا عناية خاصة بالموضوع خلال القرن التاسع عشر وقد اقترنت حركتها بنشوء الرومانتيكية فيها . . . وصار الأمر معروفاً جداً في أواخر القرن . وتلقفه عنهم الفرنسيون . فقد كان من آثار الضيق السياسي (بالثورة وبنابليون) أن هاجر منها ادباء منهم ، وفي مقدمتهم : مدام دستال ، وقد هاجرت الى المانيا ؛ وشاتوبريان ، وقد هاجر الى انكلترة . . . ثم عادا فكانا من عوامل نشر الوعي النقدي الجديد في بلادهم . اصدرت مدام دستال سنة ١٨٠٠ كتابها « عن الأدب من حيث علاقاته بالنظم الاجتماعية » ، واصدر شاتوبريان سنة ١٨٠٢ « عبقرية المسيحية » ثم كانا بداية لخط من الدارسين والنقاد يضعون المجتمع نصب أعينهم حين يزاولون النقد ، ومن اولئك قلّمان . . . ثم جاء سنت ـ بيف وقد رأينا احتفاله بالمجتمع وبظروف الأديب .

ويرد ذكر النقد الاجتماعي مصحوباً باسم تين ونقده القائم على العوامل الثلاثة : الجنس ، الوسط ، الزمن . . .

ويرتبط النقد الاجتماعي بدعوات اصلاحية او ثورية تكون الاشتراكية ـ مهما يكن نوعها ـ مادة خصبة فيها . ومن ذلك الاشتراكية التي عرفتها فرنسا . . .

ويشتهر في المانيا استاذ فيلسوف كبير هو هيگل (١٧٧٠ ـ ١٨٣٠) كان مثالياً في فلسفته اعتقد ان العالم بلغ في تطوره حد الكمال ؛ مادياً في منطقه في التناقض وان العالم في حالة صيرورة وتغير وتطور دائم فالتناقض هو المبدأ الدافع لكل تطور ، والتغيرات الكمية تؤدي إلى التغيرات الكيفية . وعارض ثنائية كانت وقال باتحاد الشكل والمضمون وربط بين الأنواع الأدبية والمجتمعات التي نشأت فيها ؛ وقد فتن به الناس ولكنهم صاروا طرفين أخذ أحدهما الجانب المثالي ومضى يساند الدين (المسيحي) في المانيا وغيرها ،

ويبرر التصالح الطبقي ومصالحة الامبريالية ، ويتألف هذا الطرف من الهيگليين الشيوخ وقد وصفوا بالجناح اليميني ، الرجعي ، التوفيقي . . . » وفي الطرف الثاني : الهيگليون الشباب الذين يمثلون الجناح اليساري وقد عدوا المسيح شخصية تاريخية ؛ وقد انصب عملهم على الجانب المثالي وقصروا في الجانب الاجتماعي ، مما حدا بعدد منهم أن يعدهم برجوازيين وينحو نحوا اجتماعياً ، وقد بدأ هذه المرحلة « فيورباخ » وأتمها « ماركس » (١٨١٨ - ١٨٨٣) وانكَلز) (١٨٢٠ - ١٨٩٥) ممن انضم الى حركة الشباب الهيكليين في بداية الأربعينات واتخذا موقفاً يسارياً وتبنيا من هيكل منطقة (الجدلي) لأنه ينسجم والمادية التي هما - والشباب الهيكلي - عليها . . . وسارا في العمل على الثورية الديمقراطية . . .

وإذ كان هذا يجري في المانيا . . . كانت روسيا تغلي للفرق الهائل بين القيصر والشعب ولسيادة الاقطاع وللظلم والجور والجهل والقنانة . . . وقد نشأ فيها أدب عال يزاوله ادباء كبار لا شك في ضخامة موهبتهم ، ويكون الوتر السائد الذي يضرب عليه أدبهم نقد النظام القائم والتحريض عليه وبيان آثار الحور والتعسف والفارق الطبقي فهو أدب اجتماعي عال ؛ وفيهم بوشكين وتوكنيف وكوكول ودستويفسكي وتولستوي وجخوف . . وكان اللفظ العام الذي اطلق على أدبهم : الواقعية ، فالأدب واقعي والأدباء واقعيون ، والمقصود بذلك ان الأدب انتقادي يبين عيوب الساسة وفساد النظام الاجتماعي والاستغلال الطبقي . . .

وصحب هذا الأدب نقد - عملي ونظري - من نوعه ، ونقاد من طراز أدبائه بل في المقدمة الثورية منهم ، وكانوا على حظ كبير من الفلسفة عموماً وفلسفة هيگل خصوصاً ولكنهم كانوا ماديين اشتراكيين ديمقراطيين ثوريين ، أخذوا من رأي الغرب وزادوا عليه وتصرفوا فيه مستفيدين من واقعهم وتجربتهم ، ومن أعلامهم هرزن وبلنسكي وجرنجفسكي ودبروليوبوف وبيسارف . . . فهم واقعيون بمعنى الواقعية الاجتماعية الثورية ، وهم نقاد ومفكرو أدب وفن ، بمعنى أنهم يقيمون نقدهم على الثورية الديمقراطية فيتناولون الشعر والقصة من منظور خاص ويوجهون ويدعون الى أدب ضمن هذا المنظور الخاص فيبرعون ويبدعون كما ابدع - ويبدع - الأدباء المعاصرون . . . فاذا الأدب حياة وتغيير للحياة نحو الأحسن وهو حرب على الظالم وانتصار للمظلوم . . . وقد بلغ بيلنسكي بينهم أعلى الدرجات . . . وأدّى بهم عملهم الثوري الى أنواع من النفي والتعذيب .

وعرف نقدهم بالواقعية الانتقادية .

وفي المانيا . . . كان ماركس وانكلز يعملان على نقد مثالية هيكل وتعمق منطقه . . . وينشئان فلسفة جديدة هي مادية جدلية تاريخية[٢٦] . . . مقترنة بالعمل على تأسيس رابطة للعمال وعمل ثوري سري لقيا في سبيله الأذى والتشرد دون أن يتأخرا عن اغناء فكرتهما بالبحث والتجريب .

وتلقف المادية الجدلية التاريخية ادباء احتلت الاشتراكية مكانا من فكرهم وفيهم من انتمى اليها وسعى الى ما هو أبعد منها ، ويذكر منهم في فرنسا زولا ، اناتول فرانس ، رومان رولان ، باريس . . .

ونفذت الى اقطار مختلفة وشعوب مختلفة وكان لها في تاريخ روسيا وادبها ونقدها مكان خاص .

وصار المصطلح العام لهذه الفلسفة الجديدة الماركسية نسبة الى ماركس مع علم صاحب المصطلح بالتاريخ السابق على ماركس وعلمه بأثر انكلز فيها . . . ولكن ماركس هو الأساس ، والبارز في الأمر والحائز على ثقة انكلز وكان لقاؤهما عام ١٨٤٤ حاسماً في عملهما المشترك .

وتسأل : هل يوجد نقد ماركسي Critique Marxiste ؟ وقد تسأل قبل ذلك : هل كان ماركس وانكلز ناقدين ؟ ويكون الجواب : لم يكونا ناقدين ، لأنهما لم يضعا في هذا النوع الأدبي شيئا خاصاً محدوداً ، ولكنهما كانا يهتمان بالفن والأدب[٢٧] ، (وزاول ماركس الشعر في شبابه) وتركا آراء يعنى بها تاريخ النقد فيما قرءا وناقشا وشاهدا . . . وقد استنار بها الذين ساروا على دربهما ، هما فيلسوفان قبل كل شيء ، منطلقهما الفلسفة المادية الجدلية والفلسفة المادية التاريخية، ويشغل الصراع الطبقي والعامل الاقتصادي حيزاً واسعاً من هذه الفلسفة ، وليس في هذا نقد أدبي ، ولكن فيه قاعدة لنقد أدبي ، فالفلسفة عموماً تتفرع منها فروع خاصة في كل ميدان ، ومن الميادين : الأدب والنقد ، فاذا عرفت القاعدة جيداً وآمنت بها ثم نظرت في الأدب ، قلت كلمة فيه وفي النقد ، فإذا انصرفت الى النقد وكانت لك المؤهلات اللازمة كنت ناقداً ماركسياً . . . وقد حدث شيء من هذا في المانيا وفرنسا وغيرهما . . . وامتد الى روسيا ، وكان بلخانوف (١٨٥٧ - ١٩١٨) من أوائل الماركسيين الروس ، عمل لها - وبها - خارج روسيا وداخلها اعداداً للثورة وعني

عناية خاصة بربط الفكر الماركسي بالفن والأدب وايضاح العنصر الاجتماعي البارز في ذلك ، ومن الباحثين من يعده مؤسس علم الجمال الماركسي ، وله في ذلك كتاب « الفن والحياة الاجتماعية »[٢٨] .

أثّر لنين (١٨٧٠ - ١٩٢٤) في الفكر النقدي بما علق ووجه وكتب ، ومن مشهور آثاره في ذلك وقفته عند تولستوي (١٨٨٥) ودعوته الى حزبية الأدب (١٩٠٠)[٢٩] . . . وأسهم روس آخرون يأتي في طليعتهم ماكسيم گوركي . . . ومن هذا يفهم ان روسيا هي البلد الذي اقترن بنشوء الفلسفة الماركسية الأدبية والنقد الأدبي الماركسي . . ثم قامت ثورة اكتوبر (١٩١٧) ونجحت وانصرفت الى شؤ ونها الحربية والسياسية والاجتماعية . . . وتأسيس الدولة السوفييتية ولم اجزائها وتوطيد وحدتها . . . ويبدو انها لم توجه الى الأدب من العناية ما وجهته الى النواحي الأخرى التي رأتها أكثر إلحاحا . . . ولا بد للأدب ان يتبع الفلسفة العامة والسياسة العامة ، وهكذا مضى معظمه ولكن على غير خطة رسمية وعلى غير وضوح . . . ومن هنا ولدت جمعيات ماركسية - حزبية وغير حزبية - لم تمارس مهمتها كما تقتضي الفلسفة ، فتطرف منهم من تطرف حتى افسد مفهوم الإبداع والأدب وهو ينتصر للبروليتاريا ، ومنهم من فهم الماركسية فهما خاصاً . . . ومنهم من بقي على ما يخالف الماركسية نفسها وما يناقشها من الأدباء المتابعين للمذاهب المنحلة الواردة من اوربا . . . ومن دعاة الشكلية وانصارها الذين يرون الفن للفن ، وان الفن كل الفن في الشكل . . . ويستمر النقاش . . .

حتى اذا سيطرت الثورة على أمور كثيرة ورأت الفوضى التي تعتور الجو الأدبي وما فيه من خطأ يرتكبه مرة ماركسيون باسم الماركسية ومرة اعداء للماركسية . . . قررت الغاء ما هو قائم من تنظيمات أدبية والإعداد لإنشاء « اتحاد الادباء السوفييت » وقررت سنة ١٩٣٢ تكوين لجنة برئاسة ماكسيم كوركي لتحقق هذه الغاية ، وجرى الإعداد جاداً مصحوباً باجتماعات ومناقشات وكتابات من أجل بلورة المذهب المناسب للدولة وشعوبها المتعددة ، وكان طبيعيا جداً أن ينبثق عن « الماركسية » وأن يفيد من تجربة الاتحاد السوفييتي ومسيرة الحياة الأدبية فيه بعد الثورة وقبلها ، ولا بد من ان يكون ذلك قد اصطحب بوقفة عند الأدب الروسي في العهد القيصري ، والنقد الأدبي الذي صحب ذلك الأدب الواقعي . . .

وقد ترددت كلمة الواقعية كثيراً . . ولكن الواقعية الجديدة التي ستكون المذهب

الفني الأدبي هي الواقعية الاشتراكية العلمية القائمة على الماركسية . . . وهـذا ما حدث . . . وقد كان افتتاح اتحاد الادباء سنة ١٩٣٤ وقد اعلن كوكي « الواقعية الاشتراكية » (Realisme Socialiste) [٣٠] وسارت مذهباً يوطد مكانته يوماً بعد يوم في جمهوريات الاتحاد السوفييتي ، ثم يمتد الى الجمهوريات الاشتراكية الأوربية ليكون مذهبها الفني الأدبي انسجاماً مع ماركسيتها . . . ويمتد الى دول أوربية رأسمالية يتبناه ادباء على انفراد او انتساباً الى احزابهم الشيوعية ، وطبيعي ان يتصرف هذا القطر او ذاك الأديب تبعاً لمفهومه او حاجته او ظرفه الخاص ، ولكن الأساس يبقى واحدا هو الماركسية . . . وقد تتهيأ لنقاده اهمية خاصة وشهرة واسعة كما هو شأن جورج لوكاش ـ Lukacs الناقد المجري[٣١] .

واذا اردنا أن نذكر نقاطا ترددت في هذا النقد ذكرنا الأساس المادي الذي يقول : الواقع اولاً وعنه تصدر الفكرة ؛ والمعنى التاريخي الذي يأخذ بنظر الاعتبار قوى الطبيعة والمجتمع من أجل ايديولوجية علمية متطورة ، لا ترى الأمور مجردة معزولة ، وتؤمن ان في التاريخ فترات العبودية والاقطاعية والرأسمالية والاشتراكية ، وان الصراع الطبقي بين المستغلين والمستغلين قاعدة تسترد بها الطبقة المستغلة (بفتح الغين) حقوقها وتسود حتى يوجد المجتمع اللاطبقي ، ولا بد في ذلك من الثورة ، ولا بد من تطوير الحاضر على أساس من النظر في الماضي والنظر الى المستقبل ، واذا استند الأدباء الى القوانين التاريخية استطاعوا أن يؤثروا في مجرى التاريخ ، وأسهموا في صنعه « وجعلوا من الأرض موطنا جميلا للبشرية التي اتحدت في اسرة واحدة » ولا بد من التفاؤل ، والتفاؤل حقيقة يقرها منطق التاريخ .

والأدب هو ادب البروليتاريا (العمال) يضاف اليهم الفلاحون ، يخدمهم في ثورتهم ويمجد أعمالهم في دولتهم ، وهو ضد أنواع الاستغلال كلها : الاقطاعية والرأسمالية والامبريالية ، وضد البورجوازية وضد ما تنتج من ادب منحل أو شكلاني او سائر في ركاب المستغل . انه الأدب في اصوله Genelics اجتماعي وفي وظيفته اجتماعي ، ولا بد للأديب من ان يقوم بدوره الإيجابي في الحياة ، فهو مسؤول امام الناس ، مسؤول عن المبدأ الايديولوجي ومن هنا كان الالتزام Engagement ، وليس الالتزام تظاهراً وترديداً لشعارات وإنما هو قناعة وإيمان .

يخطىء من يحسب الأدب مضمونا فقط إذ لا بد من العناية المناسبة بالشكل ،

والمضمون والشكل كل لا يتجزأ . واذا كان الأدب « في المقام الأول جزءاً لا يتجزأ من القضية البروليتارية العامة يرتبط بأجزائها الأخرى : السياسة والفلسفة والاخلاق . . . » فان « له في الوقت نفسه خصائصه المميزة ، انه شكل خاص من الوعي الاجتماعي » . وما أي ادعى الأدب استطاعه ، لأن « الموهبة » شرط . . .

يتابع الناقد هذه النقاط ومشتقاتها والتصرف بها ، ويتبين خلال ذلك ما يتميز به أديب من أديب فيما هو ثمرة لأصالته وذاتيته وقدرته على عكس المجتمع فيه بعد ان يضيف اليه من رؤياه وذاته وخياله ويحيله فناً .

ويتابع الناقد التطور ، متصفاً بالمرونة . وقد مرّت بالنقد الماركسي قبل قيام اتحاد الادباء وبعده فترات من الجمود العقلي Dogmatisme في المحاسبة المتزمتة والتطبيق الآلي أساءت الى الأدب والنقد . . . واستدعت اعادة النظر ومن ثم توسيع دائرة الافق كلما خطا المجتمع خطوة حقق فيها هدفاً من أهدافه .

هذه هي الخلاصة في النقد الماركسي . نسأل بعدها ـ مرة أخرى ـ أين نضعه بين مناهج النقد ؟ وفي الجواب نقول : لو اردنا التفصيل لأمكن ان يفرد في منهج خاص ، ولكننا إذ آثرنا الإيجاز والوقوف عند السمة الأساس من سماته وهي الاجتماعية وضعناه ضمن المنهج الاجتماعي ، ولم يكن ذلك رأياً خاصاً ، فلقد رأينا أكثر من باحث يفعل ذلك[٣٢] هذا الى انك تستطيع ان تضعه ضمن المنهج الفلسفي لو كنت خصصت بابا للمنهج الفلسفي ورأيت الباحثين السابقين عليك يفردون مثل هذا المنهج بعناية خاصة .



٣ ـ النقد العلمي × النقد الانطباعي

النقد العلمي : La Critique scientifique

المقصود الدقيق بالنقد العلمي : تطبيق قوانين العلم الصرف على الأدب ، فلقد حقق العلم الصرف ، في القرن التاسع عشر ، انتصارات باهرة ، ومضى الناس يطبقونه في مواد خارج ميدان ذلك العلم كالفلسفة والاخلاق . . . وقد رأينا سنت ـ بيف يدعي أنه يعمل التاريخ الطبيعي للأرواح . ولكنه ظل أديباً أكثر منه عالما أو مؤ رخا . وذهب معاصره الأصغر سنا منه تين Taine (١٨٢٨ ـ ١٨٩٣)[٣٣] بعيداً في النظرية ا لعلمية وادعاء التطبيق وأراد النقد علماً كأي علم : « يقتضي المنهج الحديث الذي أحرص على اتباعه اعتبار الآثار الإنسانية بنوع خاص كوقائع ونتاجات ، يجب أن تحدد سماتها وتبحث أسبابها ، لا أكثر . ان العلم حسب هذا المفهوم ، لا يدين ولا يعفو . انه يتحرى ويشرح . . انه يعمل مثل عالم النبات الذي يدرس باهتمام متساو شجرة البرتقال وشجرة الصنوبر وشجرة الغار وشجرة البتولة . ان هذا المنهج نفسه ضرب من علم النبات لا يطبق على النبات وإنما على المؤلفات الإنسانية »[٣٤] .

« لا يرى تين فرقاً بين الإنسان والحيوان ، وهو يرى ان كل معرفة تأتي من الإحساس ، وان كل ما نضيفه على معطيات الحواس ملغي . اننا لا نتبين في العالم إلا وقائع ومادة خاضعة لقوانين لا تنثني ، هل لهذا الكون سبب ، هل له غاية ؟ اننا نجهله . ان الإنسان ، ولا ريب ، يعلي فرضيات ، ولكن ذلك ليس إلاّ أحلاما ، أوهاما . ان الإنسان لا يستطيع أن يمسك بشيء وراء المادة ، انه ، اصلا ، عاجز وأعمى . وهذه ، كما هو واضح، المادية المطلقة . وقد طبق تين هذه المادية على النقد والتاريخ »[٣٥] « وقد ولج النقد كيمياوياً ؛ وفي رأيه أن الظواهر الروحية ، الفكرة ، الرذيلة ، الفضيلة ، « نتائج كالكبريتات والسكر» يمكن تحليلها، وتجزئتها الى عناصرها. وكذلك ، اذا عرفنا عن الإنسان النبات ، جنسه ، وسطه ، الجو الذي نما فيه ، النسغ الذي تغذى به ، أمكن ،

هندسياً ، بناء فكره وعواطفه . ونصل سريعاً جداً الى تحديد الصفة السائدة التي فيها العنصر المؤسس الذي تنبثق عنه الصفات الأخرى وعليه تعتمد . الأدب كيمياء وميكانيك »[٣٦] .

وقد شرح منهجه هذا في مقدمة طويلة صدر بها كتابه الذي ألفه في « تاريخ الأدب الانكليزي » سنة ١٨٦٣ وقد جاء فيها[٣٧] « ان ما يسمى La Race (الجنس ، النوع ، العرق) هو الاستعدادات الفطرية والوارثة ، التي تولد مع الإنسان وتتصل عادة بعلاقات في المزاج وبناء الجسم ، وهي تختلف بحسب الشعوب . وتوجد طبيعيا ، اختلافات بين البشر كما توجد اختلافات بين الثيران والخيل ، منهم الشجاع ، الذكي ، ومنهم الخجول ، المحدود .

ولا بد من اعتبار Le milieu (الوسط ، البيئة) الذي يعيش فيه ، لأن الإنسان ليس معزولا في العالم ، ان الطبيعة تغلفه والناس الآخرون يحيطون به ؛ فتضاف الى الطبقات البدائية طبقات طارئة وثانوية ، والأحداث الفيزياوية والاجتماعية تعرقل أو تكمل الطبيعي . . . للمناخ مفعوله . . . وللأحداث السياسية مفعولها . . . وتترك الأوضاع الاجتماعية بصماتها . . .

ويوجد مع القوى الداخلية والقوى الخارجية الأثر الذي كانتا قد فعلتاه مجتمعتين ، وهذا الأثر نفسه يكون له مفعوله في الدفع والتسريع . عندما تعمل الصفات القومية والأحداث المحيطة فانها لا تعمل على لا شيء وإنما على طوابع وآثار سبق ان تميزت تبعاً للـ Le moment (الزمن ، العصر) . . . خذ مثلا عصرين من عصور الأدب ، التراجيديا الفرنسية زمن كورني وزمن ڤولتير ، المسرح الاغريقي زمن اسخيلوس وزمن يوربيدس . . . فان المفهوم العام لكل من هاتين النقطتين المتطرفتين لم يتغير ؛ لأن الناس الذين يمثلون هم هم ، والقالب الشعري وبناء المسرحية . . . ولكن الذي حدث أن فنانين كانا رائدين وآخرين كانا تابعين . ليس للأول أنموذج يقتدي به وللآخر انموذج . ان الأول يرى الأشياء وجها لوجه ، والثاني يراها بوساطة الأول . . . وفي الخلاصة ان العمل الأول حدد الثاني . في الشعوب هنا كما في النبات : النسغ نفسه في درجة حرارة واحدة وعلى تربة واحدة ولكن الحاصل يختلف بتتابع عملية الزرع . . . والتالية مشروطة بالسابقة .

وتتضح اهمية الزمن اذا لم نحصره في لحظة محدودة . . . وانما لقرون عديدة كما

بين القرون الوسطى وعصرنا . . . » .

وكان سنت ـ بيف قد رحب بتين ، ولكنه أخذ عليه نسيانه أمراً مهماً جداً هو الجانب الفردي للأديب ، الجانب الشخصي الذي تكمن فيه العبقرية . . .

ومن أكبر من يذكر في سلسلة النقد العلمي : برنتيير Brunetière (١٨٤٩ ـ ١٩٠٦) وقد تعصب للعلم تعصباً شديداً ومضى يطبق دعوته في دروسه ومقالاته ومؤلفاته[٣٨] .

وقد امتلأ بنظرية دارون في التطور ، وعمل على تطبيق مذهب التطور على الأدب فهو « يعد الأنواع الأدبية » أنواعاً حية حقيقة تنمو حتى تبلغ نقطة الكمال ثم تضمحل حتى تموت أو تتحول كي تحيا ثانية »[٣٩] .

« ان الأنواع الأدبية تتطور وفق قوانين ، وان كل أثر هو فترة او مرحلة من تطور نوعه . . . ان شرح أثر ما يعني دراسة مكانه كنوع في التطور الأدبي ؛ فدراسة الظروف الجغرافية والاجتماعية ليست إلا ثانوية ، لأن المهم هو أن نحسن وضع الأثر في الزمن الأدبي »[٤٠] .

وكان يقول : « . . . ان نظرية التطور في الأدب . . . توضح كيف تولد الأنواع الأدبية ، وماهي عوامل الزمان والبيئة التي أشرفت على ميلادها ، وكيف تتميز تلك الأنواع وتتباين ، ثم كيف تنمو وتتطور كما يتطور الكائن الحي ، وكيف تأخذ صورة عضوية بأن تنحّي كل ما يضر بها . . . وكيف يؤدي التطور الى ميلاد نوع جديد يجمع عناصره من بقايا نوع سابق . . . »[٤١] .

« ونستطيع أن نضرب لما فعله « برونتيير » مثلا بما كتبه عن تطور الوعظ الديني الذي كان يلقيه من منابر الكنائس كبار الوعاظ أمثال « بوسويه » و « بوردالو » في القرن السابع عشر ، وتحوله في القرن التاسع عشر الى شعر غنائي ، هو الشعر الرومانتيكي ، وذلك على نحو ما يتطور الكائن العضوي الى كائن آخر . . . »[٤٢] ـ

ويقول « ان الملحمة الشعرية القديمة قد تطورت عبر القرون حتى أصبحت ما يعرف باسم القصة النثرية الواقعية . . . »[٤٣] .

وقد ألف عدة كتب منها « تطور النقد الأدبي » ، « عصور المسرح الفرنسي » ، «تطور الشعر الغنائي في فرنسا في القرن التاسع عشر» ، «دراسات نقدية عن تاريخ الأدب الفرنسي » .

تين وبرنتيير أكبر علمين يذكران في النقد العلمي مع ملاحظة انهما لم يلتزما اقوالهما شأن أصحاب المناهج الآخرين ـ لدى النقد العمي ، وإذا كانت الموضوعية من أهم خصائص النقد العلمي وأهم ما ارتبط به وخلفه ، فانهما كانا يسمحان بحظ ملحوظ من الذاتية ، هذا الى أن تين يدخل صراحة في المنهج الاجتماعي ، وان برنتيير شرع منذ عام ١٩٠٠ بالانسحاب عن العلمية حتى انكرها انكاراً مطلقاً ورجع الى الكاثوليكية رجوعاً مطلقا ، وهو يعد دگماطياً من هذه الناحية بمعنى الحدة في المذهب ، ويعد دكماطياً ـ رغم علميته ـ من ناحية تقيده بالقواعدDogmes في النقد في معناها الكلاسيكي .

ويذكر الى جوارهما في العلمية علم آخر هو أرنست رنان (١٨٢٣ ـ ١٨٩٢) وقد كانت حماسته للعلم الصرف شديدة، ولكن علمية رنان تركزت في بحوثه التاريخية والدينية وفي كتابه « مستقبل العلم » . « وقد زاول النقد بروح الباحث عن الحقيقة في النص نفسه دون قاعدة سابقة وبروح غاو للأدب »[٤٤] . وأولى منه بالذكر في ميدان النقد الأدبي هنكان Hennequin (١٨٥٨ ـ ١٨٨٨) حتى قيل ان مفهوم النقد العلمي لم يكتسب مضمونه الجاد إلا عند هنكان ، ولكن المؤسف ان هنكان كان منظراً ولم يكن مطبقاً ، فلقد مات غرقاً وهو في الثلاثين في السنة التي صدر فيها كتابه « نقد علمي » ، ولم تمنعه « تلمذته » لتين من بيان نقص أو ضيق في قانونه الاجتماعي[٤٥] . ويذكر الى جوار هنكان ، پول بورجه (١٨٥٢ ـ ١٩٣٥)[٤٦] . . . ولكنه مضى أكثر من سابقيه في الميدان النفسي . . .

وفي ملاحظة عامة على النقد العلمي انه كان يعني بالجانب الاجتماعي والنفسي وكانت هذه العناية تزداد على الزمن ، وان أهم ما خلفه النقدالعلمي في النقد الأدبي روح العلم ومراعاة الموضوعية قدر الإمكان . . . اما هو ، من حيث هو منهج ، فكان صعب التحقيق بل مستحيله لأنه يقتضي تحكيم منهج من ميدان خاص بمنهج من ميدان آخر . . . ويمكن القول انه ابن القرن التاسع عشر بدأ وانتهى فيه ولم يعد القرن العشرون يصغي جاداً لدعوته . . .

بل إنه في القرن التاسع عشر لقي نقاشاً وجدالا حاداً ورفضاً مطلقا دفع بالنقد الى الطرف الأقصى من النقد العلمي . . . وأقام نقداً معارضاً هو النقد الانطباعي . . .

النقد الانطباعي : La Critique impressionniste

والانطباعية ـ او التأثرية ـ قديمة جداً ، قدم الإنسان ، لأنها فطرية فيه وقد رأينا النقد نشأ ـ أول ما نشأ ـ إنطباعياً ـ فهو صوت أو حركة او جملة يعرب بها الإنسان عن ارتياحه الخاص ـ أو سخطه ـ لما يسمع من شعر أو نثر . . .

وتقدم المجتمع الانساني . . . وتعقدت الحضارة . . . وصار من فضيلة الانسان الاّ يكون تأثرياً في احكامه وتحليلاته . . . وبلغ في ذلك الى ما رأينا من اعتبار كل شيء علماً ، موضوعياً وضعياً ـ الفلسفة والاخلاق والاجتماع . . . والأدب . . . والنقد الأدبي . . . دون ان يتخلص ـ على الدرجة التي ادعاها ـ من الانطباعية أو شيء منها . . .

ولكن هذه الانطباعية (التأثرية) شيء . . . والانطباعية[٤٧] في الفن والأدب والنقد شيء آخر ، والفرق الأساسي بين الانطباعيتين يكمن في ان الأولى تلقائية فطرية ، والثانية تقوم على دعوة يتبناها اعلام معينون يبرهنون على صحتها وصحة سيادتها مقابل مناهج سادت ـ طويلا أو قصيراً ـ أنكرتها قصداً ومن غير قصد .

والانطباعية التي نحن بصددها ـ ونقول : التأثيرية أحيانا[٤٨] ـ مدرسة في الفن والأدب تقوم على أن يعيد الفنان او الأديب الانطباع (او الأثر) ـ الذي حصل في نفسه ووصل اليها خلال الحواس ـ كما أحس به . وهو في الفن أن يعيد الرسام الانطباع الذي تركه فيه منظر من الطبيعة او المجتمع ـ ومن الطبيعة بخاصة ـ في لوحة ؛ وفي الأدب أن يعيد المنشيء الانطباع في شكل من أشكال الإنشاء ؛ وفي النقد الأدبي أن يعيد الناقد الانطباع ـ أو الأثر ـ الذي تركته في نفسه قراءة لنص إنشائي ، من قصيدة او قصة او مسرحية أو كتاب . . . كما هو في حالة حدوثه وفي الساعة التي كان فيها الناقد دون إضافة او اهتمام بأمر سواه . . . ودون ادنى اهتمام بالصحة والخطأ والعلمية والموضوعية . . . المسألة ذاتية صرف .

وقد تبدو الدعوة غريبة اليوم . . . ولكنها لم تكن كذلك في النصف الثاني من القرن التاسع عشر اذا عرفنا ما كان سائداً من مدارس وقيود في الفن والأدب ، ومنها ما استهلك ومنها ما تزمت وبالغ . . فكانت الحاجة الى المدرسة الجديدة في الجو ، وقد ضاق فنانون ذرعاً بالقواعد السائدة والأشكال التي آلت اليها والقيود التي حددت خطى الفنان . . .

كانت الفكرة قائمة قبل عام ١٨٦٠ ، وبدأت القصة في فرنسا ، وفي ميدان الرسم ، في الثلث الأخير من القرن التاسع عشر . . . وأولها أن رساما فرنسياً اسمه كلود مونه Monet ، كان في يوم من عام ١٨٧٢ على الهافر ، ففتح نافذة غرفته فرأى البحر والشجر والطبيعة ، فترك ذلك في نفسه اثراً خاصاً نفذ اليها عن طريق حواسه ، فأمسك بالريشة ليرسم ، لا ليرسم البحر والشجر والطبيعة التي رآها بعينيه ، وإنما ليرسم الأثر الذي تركه مجموع ذلك المنظر في نفسه ، بظلاله وانعكاساته وما أشاعه في « وجدانه » من مشاعر وأحساسات . . . وقد فعل وانتهى من لوحته . ولا بد من أن يكون هذا العمل قد بدا لصاحبه جديداً . فماذا يسمي لوحته ؟ ليسمها بالمادة التي احتوتها . وهي الانطباع ، والكلمة معروفة في اللغة الفرنسية ، ولكن لم يسبق أن اطلقت على لوحة ، أجل ان كلمة « انطباع - شمس مشرقة » موجودة ولكن مونه اول من اطلقها لتدل على الظرف الجديد الذي لم يكن الرسم قد عرفه أو ألفه او سمح به . . .

ولم يكن مونه وحيداً في عصره بالإحساس الجديد والضرورة الداعية الى تغيير الأنماط المفروضة . . وكان هؤلاء الشاعرين بضرورة الجديد يرسمون . . واجتمع لديهم عدد من اللوحات صالح للعرض ، مع علمهم بما سيلقى معرضهم من سخرية المحافظين الذين لم يألفوا هذا النمط من الفن .

فتح المعرض عام ١٨٧٤ وكان عاصفا ، وتقدم نقاد الفن يتحدثون ويكتبون ، ساخرين ، هازئين . فماذا عساهم يطلقون من لفظ يحيط بهؤلاء الجدد ويحتوي معاني السخرية والهزء ؟ لقد وجد أحد هؤلاء النقاد وهو L. Leroy باسم لوحة مونه خير ما ينفس عن ضيقه ، فكتب في ٢٥ نيسان ١٨٧٤ مقالة سماها « معرض الانطباعيين » وذهبت الكلمة دليلا للسخرية ، وكادت تصير مصطلحاً بهذا المعنى ، ولكن إيمان المجددين بعملهم هداهم الى ما هو أقوى من سخرية الساخرين ويزيل المعنى الهجائي من فنهم وينقل المصطلح من الذم الى الدلالة على مدرسة ذات منهج خاص ، والى الفخر والمدح أحيانا . فأطلقوا على انفسهم : الانطباعيين ، وهكذا كان ، وعني العالم بالحركة ، ومضى يدرسها وصار أعضاؤها أعلاما في الفن العالمي : مونه ، مانه ، دگا ، بيسارو ، رنوار ، وآخرون يقتربون منهم او يبتعدون ، وشرعت معارضهم تكلل بالنجاح ولوحاتهم تحظى بالترحاب . . . [٤٩]

ولم يتأخر أدباء[٥٠] عن إنشاء أدب يتسم بما اتسم به الرسم من روح ومنطلق وكلمة

الانطباعية التي كادت تكون مصطلحا ، بل كانت لدى الحديث عن هذا الأدب الذي ينشئونه ؛ فالانطباعية : طريقة الكتاب الذين يهدفون الى أن يرووا عن طريق اللغة، الانطباعات العابرة والظلال الأكثر دقة للإحساس من دون تحليلها عقلياً . . . ويأتي في طليعة هؤلاء الكتاب الأخوان گونكور .

ان الأخوين گونكور ، ابتدعا حقا الاسلوب الانطباعي ، وهو اسلوب فني جداً ، يضحي بالنحو « في سبيل الانطباع ، ويحذف كل الكلمات التي لا لون لها وغير ذات تعبير ، ولايبقي إلا الكلمات التي تنتج الإحساسات .

وقد نشرا عام ١٨٦٦ قطعاً من مذكراتهما بعنوان « أفكار وإحساسات » ، جاء فيها : « ان سحر عمل فني كائن ـ غالبا ـ فينا . . . ومن يدري ، فقد تكون انطباعاتنا كلها عن الأشياء الخارجية لا تأتي من هذه الأشياء وانما تأتي منا ؟ » .

ان الانطباعات تستطيع وحدها ان تستخدم نقطة انطلاق في التقدير النقدي كما في الإبداع نفسه ، « ولا نعمل في الأدب إلا هذا الذي رأينا أو عانينا » .

صدرت « يوميات كونكور » سنة ١٨٨٧ بمقدمة تظهر القصد الصريح الى الحكم على الادباء والأعمال الأدبية استجابة للعواطف الخاصة :

« اننا لا نخفي بأننا كنا منشئين عاطفيين ، عصبيين ، قابلين للانطباع بدرجة مرضية ، وكنا ، بهذا ، أحيانا غير عادلين ، ولكن الذي نستطيع أن نؤكده هو اننا اذا كنا قد عبرنا بجور الذي يحكم قبل أن يمتحن ، أو عمى الكره غير المعلل ، اننا لم نكذب قط عن علم على هؤلاء الذين تحدثنا عنهم » .

وكان الى جوار الأخوين گونكور في الإنشاء الانطباعي آخرون منهم بيير لوتي ، واناتول فرانس . . . كما يمكن اضافة جيرودو .

ويصحب الإنشاء رأي أدبي ونقاش ونقد . . . وفسح رنان ، خلال علميته ، وبحكم غوايته في الأدب والقراءة ، مجالا معترفاً به من الانطباعية .

الا ان النقد الانطباعي ، وتسميه منهجاً ، وإن لم يرد له أصحابه هذه التسمية لأنه في أصله غير منهجي ، اقترن بعلمين فرنسيين هما : أناتول فرانس ، وجيل لمتر Lemaitre ، توليا الأمر دفاعاً وتطبيقاً . . . . وهجوماً على الموضوعية والنقد العلمي . . .

فوجدا الانصار والمعجبين فراج نقدهما وجمعا مقالاتهما في كتب خاصة ، راجت كذلك . . . وفي هذا ما يدل على ضيق في الناس بالنقد العلمي وما اليه ، وحاجاتهم الى الانطلاق . . .

وأناتول فرانس [٥١] (١٨٤٤ - ١٩٢٤) زاول الشعر والمسرحية الشعرية وكتب القصة والمقالة ، غزير الثقافة ، محب للمطالعة لدرجة الهوى والغواية والترف Delittant ، وهو من المفكرين الذين يوصفون بالشكوكية، ويتميز اسلوبه بالسخرية الى كونه متينا شائقا . آمن « بالعلم » حينا وتابع العقلانية إلا انه خاب ظناً وخرج عنها ومضى ينادي بذاتية مطلقة . ومن آثاره القصصية ما استقبل استقبالا حسناً مثل « جريمة سلفستر بونار » . . .

شرع يعمل في جريدة « الطان » (الوقتLe temps) منذ عام ١٨٧٥ ، وبدأباباً خاصاً اسبوعياً يتولى فيه النقد الأدبي ما بين ١٨٨٨ - ١٨٩٣ [٥٢] بلغت ثلثمائة مقالة ، وفكر مبكراً في أن يجمع ما يتيسر من هذه المقالات في مجلدات تصدر تباعا باسم عام هو « الحياة الأدبية ، صدر منها أربعة أجزاء في حياته ما بين ١٨٨٨ - ١٨٩٤ متضمنة حوالي نصفها ، ونجحت نجاحاً باهراً يمكن ان يدل على ما صار لمثل هذا النقد من مكانة ، وبين يديّ الآن طبعة عام ١٩٣٠ وقد كتب عليها « الطبعة الرابعة والسبعون » [٥٣] . . .

وقد صدر الناقد كتابه بمقدمة قصيرة يخاطب بها مدير الجريدة ويشكره ، ولكنها ذات دلالة على مذهبه :

« . . . اسمح لي أن أقدم اليك هذا الكتاب الصغير ؛ اني مدين لك به ، لأنه ما كان ، أكيداً ، ليوجد لولاك . اني لم اكن افكر أن ازاول النقد في جريدة عندما دعوتني الى « الوقت » . لقد احترت لاختيارك ، وبقيت الى الآن كذلك دهشاً . . .

. . . النقد ، مثل الفلسفة والتاريخ ، نوع من الرواية تستخدمه العقول اليقظة المحبة للاستطلاع ،وكل رواية ، في أحسن تعريفاتها ، سيرة ذاتية ، والناقد الجيد هو الذي مغامرات نفسه وسط روائع المؤلفات . . .

لا يوجد نقد موضوعي كما لا يوجد فن موضوعي ، وكل هؤلاء الذين يتبجحون بأنهم يضعون شيئا آخر غير ذواتهم في عملهم مخدوعون بأكبر وهم كذاب . الحقيقة ان المرء لا يخرج عن نفسه أبداً . . . اننا منطوون داخل شخصنا كما [لو كنا] في سجن

مؤ بد . ان خير ما نستطيع عمله ، كما يخيل الي ، هو أن نعترف مختارين بهذه الحال الرهيبة ، وان نعترف بأننا نتحدث عن أنفسنا كل مرة لا نملك معها القوة على السكوت .

لكي يكون الناقد صادقا ، يجب عليه أن يقول : ايها السادة ، سأتحدث لكم عن نفسي لمناسبة [الحديث] عن شكسبير ، وراسين أو باسكال ، اوكوته . انها فرصة جميلة . . . . لنقدس الكتب . . . لنحب الكتاب . . . لنكن هواة كتب . . . »[٥٤] .

وجاء في مقدمة الجزء الثاني : « الكتب كلها ، لدى التعميم ، حتى الأكثر إثارة للإعجاب ، تبدو لي أقل قيمة بهذا الذي تحتويه من هذا الذي وضعه فيها الذي قرأها — يجب ان يؤمن كل ناقد بفكرة ان لكل كتاب من النسخ المختلفة بقدر ما له من القراء وان قصيدة ، ومنظراً طبيعيا تتغيران في كل العيون التي تراهما ، وفي كل النفوس التي تستوعبهما »[٥٥] .

« ان النقد لا يساوي شيئا الاّ بالذي يزاوله ، والأكبر شخصية فيه هو الأكثر إمتاعاً » وتكون ، بهذه الحال ، الطريق مفتوحة لكل التفسيرات ، وإلاّ فمن الذي يستطيع أن يدّعي معرفة المعنى الدقيق لعمل أدبي ؟ » لا توجد حقيقة لعمل فني حتى لهذا الذي صنعه »[٥٦] .

وكان برونتيير يريد النقد ـ كما رأينا ـ علماً ، ولا يعترف بالانطباعية[٥٧] ، فكتب اناتول فرانس بصدد برونتيير في مقدمة الجزء الثالث من الحياة الأدبية» يقول « . . . اننا ، من الناحية النظرية الصرف يمكن ان نتصور نقداً مشتقا من العلم ، متوفراً على تأكده . . . ولكن ، في الواقع . . . العكس . . . ان المبادىء تعوزنا في كل شيء ولا سيما في معرفة الأعمال الروحية . ولا يمكننا اليوم ، مهما قيل ، تبصر الزمن الذي سيكون فيه للنقد قوة علم وضعي ، وانما يمكننا الاعتقاد عقلياً بأن هذه الساعة لن تأتي أبداً . . .

قليل من المواد في العالم تخضع خضوعا تاما للعلم . . . ولن تكون قصيدة من هذه المواد ، ولا شاعر . ان الأشياء التي تتراءى لنا أكثر جمالا وأكثر جذبا هي ، على وجه الدقة ، هذه التي تبقى دائماً غائمة لدينا وفي جزء منها سراً . الجمال والقضية والعبقرية ستحتفظ دائما بسرها . . .

. . . ان السيد برنتيير لا يريد أن يقتنع اقتناعا تاما بهذه اللا تأكدية العالمية الحتمية . انها تناقض كثيراً روحه الجازمة المنهجية التي تريد دائماً أن تصف . . . وتحكم .

. . . ولكن ألا يستطيع أن يغفر لبعض الأذهان البريئة أن تزج نفسها في أمور الفن بجزم أقل . . . واستعمال للعقل أقل . . . أن تحتفظ في النقد بالنبرة الأليفة التي للحديث والخطوة الرقيقة التي للنزهة ، ان تقف حيث يحلو لها أن تقف وأن تعترف أحيانا ، وان تتبع ذوقها ، وتخيلاتها ونزواتها . بشرط أن تكون دائماً صادقة ، مخلصة ، ساهرة ، الاّ تعرف كل شيء ولا تشرح كل شيء ؛ ان تعتقد في تنوع الآراء الذي لا علاج له ، وتنوع العواطف ، وأن تتحدث مختارة عما يجب ان يحب »[٥٨] .

وجيل لمتر (١٨٥٣ ـ ١٩١٤)[٥٩] تخرج في دار المعلمين العالية وحصل على الدكتوراه برسالتيه : « كورني وفن الشعر لأرسطو » ، و « مسرح دانكور » ، واشتغل بالتعليم الثانوي والجامعي (وعمل في جامعة الجزائر) ، وزاول نظم الشعر . . . ولكنه لم يكن راضياً عن مهنته فاستقال وهو في الحادية والثلاثين لينصرف انصرافا تاماً إليه الأدب : وعمل محرراً في «المجلة الزرقاء» بادئاً بمقالات رنانة صخابة لفتت اليه الأنظار، ولم يلبث ان توطد مفهومه للنقد . . . وتوالت مقالاته وشرع يجمع ما يتيسر منها في سلسلة مجلدات باسم « المعاصرون » صدر الجزء الأول منها سنة ١٨٨٦ ، وكانت مقالاته والصادر من مجلداتها تلقى الرواج والاستقبال الحسن ، وبين يدي الآن الجزء الأول منها طبع سنة ١٨٩٥ وكتب على غلافه « الطبعة الثانية عشرة » أي بمعدل طبعتين للعام الواحد ، وهذا غير قليل لرواية فضلاً عن كتاب نقدي .

وزاول النقد المسرحي فكان بين ١٨٨٨ ـ ١٨٩٨ ناقد جريدة Debats ، وشرع يجمع ما يتهيأ من مقالاته في سلسلة باسم « انطباعات مسرحية » ، صدر الجزء الأول سنة ١٨٨٨ . . . وله مقالات أخرى ومحاضرات كونت كتبا عن روسو ، وراسين ، وشاتوبريان ، وملتون . . وله ، افكار للنشر ونظريات وانطباعات » .

والانطباعية غالبة عليه فهي منهجه . . واللفظة المحببة الأثيرة لديه . . . ولا يرى النقد بغيرها . . .

لقد افتتح الجزء الأول من « المعاصرون » بمقدمة قصيرة جداً قال فيها « . . . ليست هذه المقالات . . . الا انطباعات صادقة سجلت في عناية ، واستشهد بعد ذلك بنص لسنت ـ بيف يعكس روح الانطباعية .

وللجيل لمتر مقالة في هذا الجزء[٦٠] عن « برنتيير » أخذ عليه في الفقرة الثالثة منها « ان

تكون له الأحكام المسبقة . . . والحكم المسبق هو الاعتقاد الذي تحسبه قائما على العقل ، وما هو لدى الواقع الا ما يفضله مزاجك او عاطفة استحالت مذهبا . . . انه [اي برنتيير] لا يحكم على كتاب اليوم الا بالمقابلة مع كتاب القرن السابع عشر ، وان الفكرة التي له عن هؤلاء هي منطلقة من الحكم الذي يصدره على اولئك .

انه يعتقد جازما - منذ البداية - بسلطة الأنواع . . . ان مدام بوفاري رائعة . . . لكنها رائعة من نوع دوني . . . وتشارلز ديكنز ممتاز ولكن من نوع ، طبعاً ، دوني ، هذا النوع هو الرواية الواقعية العاطفية . . . ان الذي يجعل لعمل أدبي قيمة ، ليس قدرة الأديب وحدها ، وإنما النوع الذي ينتسب اليه العمل كذلك ، والأنواع الممتازة هي - كما أفترض - خطب الرثاء ، التراجيدي ، الرواية المثالية . . .

ولا يزعج السيد برنتيير السماجة العامة للشخوص : انه يدين ، كعامل للتدني في الفن ، . . . سخرية المؤلف واحتقاره . انه يؤمن بضرورة شيء من التفاؤل ، او في الأقل التعاطف مع بؤس الانسانية وآلامها ، [وغلطة فلوبير انه لم يتعاطف مع شخوصه . . . وهذا ما يجعله غير عادل] .

انه يعجب بالقرن السابع عشر إعجابا شديداً . . . انه يراهم أحسن منا وأكثر أصالة . . .

وإذ استحالت هذه التفضيلات نظاما لم يجعله حائراً وإنما حزينا ومرتابا تجاه قسم كبير من الأدب المعاصر .

من أجل فهم أحسن ، يجب ان نحب حتى الأعماق . ان هناك ادباء عديدين من أبناء زماننا مهمون ونادرون ، ولكن السيد برنتيير لا يحبهم ، لأنه لا يجد لديهم هذه الصفات العامة . . . الموجودة لدى كبار ادباء القرن السابع عشر .

هذا الى أن ذهنه فلسفي أكثر من اللازم ، مشغول أكثر من اللازم بالنظريات بحيث لا يترك نفسه تعجب عن طيبة خاطر بكتب أخرى غير هذه التي استعلم عنها سلفا ، واطمأن اليها . . . .

وهذا ما يحول دون النفاذ . . . الى الأعمال الجديدة . . .

أليس عدلاً وضرورياً أن نبدأ ، قدر الإمكان ، دون فكرة سابقة بقراءة متعاطفة مع الأعمال الأدبية ، لكي نصل الى تحديد هذا الذي يحتويه من أصيل وخاص بالكاتب ؟ .

وجيل لمتر ، مقال آخر يقول فيه : « النقد الأدبي لا يكون إلاّ انطباعياً » « كيف يمكن ـ اذاً ـ للنقد أن يتكون في مذهب ؟ ان الأعمال الأدبية تمر أمام مرآة روحنا ؛ ولكن ، بما أن المسيرة طويلة ، فان المرآة تتغير خلال ذلك ، واذا عاد العمل الأدبي نفسه ، مصادفة ، فإنه لا يعكس الصورة نفسها .

يستطيع أي إنسان أن يجري التجربة على نفسه . . . لقد عشت ورنين فكتور هيگو وسحره ملء اذني وعيني ، ولكني أحس اليوم ان روح فيكتور هيگو تكاد تكون غريبة عني . ان الكتب التي سحرتني وجعلتني أبكي في الخامسة عشرة ، لا أجرؤ [اليوم] على إعادة قراءتها . . .

. . . لنحب الكتب التي تمتعنا دون ان نهتم بالتصنيفات والمذاهب ، وبالاتفاق مع أنفسنا بأن انطباعنا اليوم لا يستلزم انطباع الغد . . .

ان العباقرة لا يعون في دقة أنفسهم وأعمالهم . . . وإذا التقيت كتابا كتبه واحد من هؤلاء ، فما أشد البهجة ! إني أحس بأن عمله ملآن ، بكل ما سبقه ؛ وأكتشف بالسمات التي تكون اخلاقه ومزاجه الخاص ، آخر حالة لنفسه . . . وانه ان كان ممتازا علي ، انه مشابه لي ، واني وإياه على قدم المساواة ، ان كل ما يعرب به عنه ، يتراءى لي أني كنت قادراً على أن أحس به يوما ما »(٦١) .

يتضح من هذا ـ مرة أخرى ـ السبب المباشر لقيام الانطباعية منهجاً ـ على رغم أصحابه . انها رد فعل طبيعي لتشدد الآخرين فى اخضاع الأدب للعلم الصرف أو لقوانين وقواعد خارجية ، معدة ، لا تنبثق من النص الأدبي نفسه . وإذ مثل برنتيير أوج الادعاء في الحالين ، كان طبيعياً أن يتناوله الانطباعيون .

وإلا ، فقد وقعت الانطباعية ـ منهجاً ـ في تطرف يؤدي بها الى الخطأ والخروج من دائرة النقد الأدبي ، والوقوع في دائرة أخرى هي الإنشاء أو ما هو أقرب إليه .

وإذا كان نقد هؤلاء وهؤلاء قد لقي النجاح ، فلأنه كان يستجيب لحاجة في نفوس القراء ويعرب عن واقع في الجو . . . اما سبب بقاء نصوص منه محتفظة بقيمة رغم تغير الحال وتبدل الزمن فمرده ان العلميين كانوا يفسحون مجالا للانطباع عند التطبيق ، وان الانطباعيين كانوامن العلم والثقافة والفكر بحيث لم يكونوا انطباعيين بمعنى الكلمة التي يتشبثون بها .

ولم يكن اناتول فرانس وجيل لمتر الانطباعيين الوحيدين ، وان كان نقدهما أهم الأمثلة على المنهج ، وإلا فهناك نقاد آخرون نفذت الى منهجهم الانطباعية بوجه وآخر وبنسب مختلفة ، يذكر الدارسون منهم : ريمي دكورمون ، اندره جيد ، ألان[٦٢] ، اما من حيث هي في حدود طبيعة الأشياء ، وفي معنى من معاني ذاتية الناقد المهذبة . . . فيصعب أن يخلو منها نقد جيد .

وقد مضى تحكيم العلم الصرف . . . وخلَّف قدراً معقولاً من الموضوعية . . .

وعلى هذا يمكن القول بأن المنهجين : العلمي وضده الانطباعي لم يعيشا طويلا ، ولم يمتدا الى القرن العشرين بعمر يذكر . . . ولكنهما ظلا قضيتين في النقد[٦٣] . . .

٤ ـ النقد النفساني

لنفرق ـ سلفاً ـ بين نقدنفسي Critique Psychologique ونقد نفساني يقوم على التحليل النفسي Psychanalyse وقد يرد موصوفاً بهذا المذهب فيقال Critique Psychanalystique

والمقصود بالأول أن تقف ـ وانت تعد النص الأدبي ـ عندما يتضمنه من العواطف والانفعالات والأخيلة . . . ما بين حب وكره ، وحسد ورحمة وخوف . . . ومواقف محرجة[٦٤] .

وهي عناصر في صميم التكوين الأدبي ، ولا يمكن أن يخلو منها نص عال في أي عصر وعلى أي مذهب ، وهي تمنح النص قوة وتهيىء له خصوصية وتكون جزءاً لا يتجزأ من الجمال وعوامل النجاح .

ومن هنا وجبت ملاحظتها ومنحها حقها من الاهتمام . . . ويحدث أن من الاتجاهات النقدية الجزئية أو الجافة او المجففة كالقاعدي والنحوي والبلاغي . . . ما لا ينظر الى ما وراء الكلام من عالم باطني[٦٥] . . . ومنها ما يقف يسبر غور النص الأدبي ويستقرىء ما يحتويه هذا الغور من نفس الأديب وما يعكسه في نفوس الآخرين ، وهو أمر لا بد منه لاستكمال جوانب العملية النقدية ، وأقل ما في ضرورته أن الناقد يتعامل مع الفن ، وقوام الفن الحياة ، وقوام الحياة نفس الفنان وما انطبع في نفس الفنان من آثار الطبيعة والمجتمع فملأها عاطفة وأثارها خيالاً فشحن الألفاظ والصور قوة وتأثيراً .

ولم يكن الموقف النقدي هذا جديداً كل الجدة ، فقد رأينا شيئاً منه لدى أرسطو

وشيئا في كتاب « السمو » . . . ورأيناه هنا وهناك على مر العصور مع اختلاف يتناسب مع موحيات النص نفسه وقوة صاحبه وقوة الناظر فيه والمفهوم السائد للعصر .

واذا كان هذا الجانب قد خنق لدى اليونان عند ضعف الإبداع . . . وزاد اختناقا في القرون الوسطى . . . وكان النقد القاعدي قد سلط سيفه على المنشئين خلال السادس عشر والسابع عشر فان الثامن عشر قد وسع الدنيا ومنح الفرد حرية ، وكان ما كان من الرومانتيكية وما لها من مقدمات ونتائج ، والعاطفة والخيال عنصران بارزان فيها . . . ولهما مما كتب وردزورث وكلردج نصيب كبير(٦٦) ، ومن أبرز ما اتصف به نقد سنت ـ بيف أنه نفسي(٦٧) . وهكذا صار الأمر لازما ، واذا ضعف يوماً لسبب ولآخر ، فانه يقوى ويثبت حقه . . . هذا نقد نفسي .

اما النقد النفساني او التحليلي إذا خصصت اللفظة بالتحليل النفسي فهو شيء متميز منه .

فقد حدث في القرن التاسع عشر ، في الثلث الأخير منه إن شئت التحديد تطور ضخم في علم النفس ، عد من مزايا القرن وسماته ، فلقد ولد فيه التحليل النفسي وصار علماً له أطباؤه وعياداته ونظرياته ومؤلفاته . . . وشغل الناس به شغلا عظيماً ؛ هو تحليلي ، لأنه يفسر السلوك الإنساني ويرجعه الى عوامله وأسبابه بنظريات وصل اليها أصحابه بعد طول نظر وتأمل وتجارب على مختلف الظواهر البارزة ، وخاصة ما يكون منها حالة مرضية طاغية . . . من أمراض الأعصاب ـ وكانت الحالات النفسية تفهم على أنها آثار للجهاز العصبي .

ويقترن نشوء هذا العلم ـ علم النفس التحليلي ـ وذيوعه بالعالم النمساوي زيكموند (سيجموند) فرويد (١٨٣٣ ـ ١٩٣٩) لما قام به من تجارب وكتب من مقالات وألقى من محاضرات ودروس . . . وألف من كتب(٦٨) . . . وكان له معه مشاركون ومساعدون ومناصرون . . . وتلاميذ من أشهرهم في الذكر يونگ Jong وأدلر Adler .

ويرى فرويد أن النشاط النفسي موزع بين قوى ثلاث : الأنا والأنا الأعلى والهي ، والصراع دائم بين هذه القوى ، ومحصلة الصراع تتجلى في سلوك الشخص في أي موقف . ولهذا الصراع وسائل معينة يصل بها الى تكوين المحصلة ، يطلق فرويد عليها اسم « الآليات » منها القمع والكبت والتسامي والتبرير والقلب والتقهقر و . . . الخ [. . .]

فان الأخير هو الآلية : التي ينحل بها الصراع الى صورة مقبولة شخصياً فتفيد كمنفذ للطاقة المحتبسة ، ولا يشترط أن يكون الناتج ذا قيمة اجتماعية على عكس الحال في التسامي ، ولذلك نجد أن القلب هو الآلية التي يستعين بها « المحصور » على تنمية عرض مرضي ينفعه في القضاء على التوتر الحادث نتيجة الصراع الباطني ، في حين أن التسامي يؤ دي الى إظهار عبقرية وامتياز في الفن أو في العلم او . . . الخ . . . »[٦٩] .

لقد أقام فرويد على فكرة الليبيدو Libido المنهج الذي عرف بطب الأمراض العقلية (العصبية) Psychiatre بمعنى أن الغريزة ، الرغبة بالاستمتاع ، التي تكبت Refoulé لدى الناس الطبيعيين بالأنا الذي هذبه العقل ، تقاوم لدى أناس معينين ، فيحدث صراعها مع الأنا اضطرابات في الجهاز العصبي ترمز ظواهرها الى الأعمال التي يريد الليبيدو أن ينجزها .

ومن أجل أن يشفي فرويد هذا الاضطراب العصبي يقتاد الشخص المصاب بحيث يأخذ وعياً واضحاً بميوله المكبوتة بالأنا في اللا وعي (اللا شعور او العقل الباطن Inconscience ، وهذه الطريقة في التشخيص المستعملة في هذه العملية هي التي يسميها التحليل النفسي[٧٠] .

واحتلت الغريزة الجنسية مكانا واسعاً من أعمال فرويد ونظرياته . وكثيراً ما عمل العقل الواعي ، المثقف بفعل المجتمع والأعراف والتقاليد والأخلاق السائدة . . . والتربية والظروف القاسية . . . على كبت هذه الغريزة في أعماق النفس والحيلولة دون ظهور الرغبة عنها وإشباعها . . . ويؤ دي ذلك الى صراع بين الرغبة والأنا . . . ويؤ دي الصراع الى المرض ، . . . يؤ دي توتره الى أن يأخذ مظاهر مختلفة بين التسامي والقلب يصعب فهمها على الآخرين الذين لا يعودون بها الى العامل الأساس فيهاولا يصلون الى مكانها من العقل الباطن للفرد المصاب .

ووجد فرويد ـ خلال ذلك ـ ما عرف بعقدة أوديب[٧١] ، وخلاصتها ان الولد يحب أمه حبًّا جنسياً ويغار عليها ، منذ طفولته ، من أبيه ، ويؤ دي ذلك الى ان يكره أباه لدرجة قتله أو الارتياح الى قتله .

وكان طبيعياً أن يمتد فرويد بنظرياته الى عالم الفن والأدب ، ويكونا ـ حينئذ ـ ظواهر مرضية لعوامل جنسية في اللا وعي ، فهي من الليبيدو ، وذلك عندما تشتد

المكبوتات وتتصارع مع الوعي مجتازة المنطقة الوسطى ، فتغلبه في حالة من حالات الجنون أو أحلام اليقظة أو المرض .

ان التحليل النفسي ـ على هذا ـ يدخل الفن والأدب في جانبين مهمين منهما . الأول : تفسير عملية الابداع[٧٢] ، الثاني : تفسير النص الأدبي ـ اذا حصرنا كلامنا في الأدب ـ مرة بما يعكسه النص على حياة صاحبه الخاصة (وهذا يخص علم النفس أولا) ؛ ومرة بما تعكس حياة المؤلف الخاصة على النص ، وهو من صميم النقد الأدبي ، ولا سيما عندما تكون رمزية النص غامضة[٧٣] .

« بدأ النقد المعتمد على التحليل النفسي في الأدب حين نشر فرويد كتابه « تفسير الاحلام » سنة ١٩٠٠ . . . »[٧٤] فهو يؤكد ـ في هذا الكتاب ـ أثر الحياة النفسية للطفل والأثر الذي يتركه الوالدان فيها ، وإذ يتعرض لموضوعات أدبية يفسرها ـ كما هو طبيعي ـ باللبيدو (العامل الجنسي) ويرجع ظاهرتها الى كبت في اللا وعي من عهد الطفولة يظل يفعل فعله في كل حالاته ، ومن هذه الحالات مصارعة الوعي ومغالبته . وقد وقف وقفتين خاصتين عند أوديب وهاملت .

قال : « وتشهد خبرتي ـ وهي خبرة بلغت مدى واسعاً ـ بأن الوالدين يقومان بالدور الرئيسي في الحياة النفسية الطفولية لكل من صار في مستأنف حياته عصابياً . فمحبة أحد الوالدين وكراهية الآخر من المقومات الجوهرية في خزانة الاندفاعات النفسية التي تتكون في ذلك الوقت والتي تملك أكبر الأهمية في تشكيل أعراض العصاب الذي يجيء بعد ذلك . بيد أنني لا أعتقد أن العصابيين يختلفون في هذه الناحية اختلافاً جوهرياً من اولئك الذين يظلون سويين أي انهم يملكون القدرة على أن يخلقوا شيئا جديداً مطلق الجدة ، خاصاً بهم كل الخصوص . بل الذي يرجح ذلك كثيراً وتؤيده ايضاً الملاحظات العارضة عن الاطفال السويين هو أن العصابيين بمشاعرهم هذه ـ من حب وكره نحو والديهم ـ إنما يطلعوننا في صورة مكبرة على ما يعتمل في نفوس معظم الأطفال بوضوح أقل وشدة منقوصة . ولقد جاءتنا من الزمن القديم اسطورة لا سبيل الى أن نفهم فعلها العميق الشامل في النفوس إلا اذا كان الغرض الذي قدمته في سيكولوجية الطفل صحيحاً كذلك صحة شاملة .

وانا أشير هنا الى أسطورة الملك أوديب وإلى مسرحية سوفوكليس التي تحمل اسمه : ولد أوديب من لايوس ملك طيبة ومن زوجه يوكاستا ، وألقى به الى العراء وهو بعد

رضيع ، لأن نبوءة أعلمت لايوس ـ وابنه ما زال بالرحم ـ أن ابنه هذا سوف يكون قاتله . إلاّ أن منقذاً أنقذه وشب الطفل ولياً للعهد في بلاط أجنبي إلى أن خامره الشك في أصله فراح يدور ويستفسر العرافة فأنذرته إياه والإقامة في وطنه ؛ فقد قضي عليه أن يقتل أباه وأن يأهل أمه . وبينما هو هائم على وجهه في طريق يبعده عما يظن أنه وطنه إذا هو يلتقي بالملك لايوس فيصرعه في قتال نشب على غرة . وأقبل بعدها الى طيبة ، وهناك حل لغز أبي الهول الذي كان يعترض الطريق الى المدينة فنصبه الطيبون ملكا عليهم عرفانا منهم بجميل صنعه ، وأهدوا إليه يد يوكاستا ، وظل أوديب يحكم دهراً آمناً معززاً ، وأعقبت له أمه المجهولة منه ولدين وابنتين ، الى أن نزل وباء فكان سبباً في أن يذهب الطيبيون في سؤال العرافة من جديد . وهنا تبدأ مأساة سوفوكليس : يعود الرسل بهذا البلاغ : ينقطع الوباء اذا ارتحل قاتل لايوس عن الديار [. . .] ولا تقوم المعالجة المسرحية في شيء آخر سوى الإفضاء [. . .] بأن أوديب نفسه هو هو قاتل لايوس وأنه أيضاً ولده ، منه ومن يوكاستا . ويرتاع أوديب لهول ما أتى غير عالم ، فيفقأ عينيه ويهجر وطنه ، وهكذا تصدق النبوءة . . .

فاذا كانت « أوديب ملكا » تهز اليوم معاصرينا مثلما هزت من عاصرها من الإغريق ، فلا تفسير لذلك إلا أن [. . .] مصيره [. . .] مصير قد كان يمكن أن نصير إليه ، لأن النبوءة قد صبت علينا ـ ولمانولد ـ تلك الدعوة التي صبت عليه ؛ فلعله قد قدر علينا أجمعين أن نتجه بأول نوعنا الجنسي جهة الأم وبأول البغضاء ورغبة الدمار جهة الأب ، وأحلامنا تقنعنا بأن الأمر كذلك . فما عدا أوديب الملك الذي قتل أباه لايوس وتزوج أمه يوكاستا أن يحقق رغبات طفولتنا . بيد أننا ونحن أسعد منه حظاً قد نجحنا في أن نتحول بنوازعنا الجنسية عن أمهاتنا وفي أن ننسى غيرتنا من آبائنا ـ نجاحاً بمقدار نجاحنا في ألا نصير عصابيين [. . .] . . . »(٧٥) .

ثم ينتقل الى هاملت المسرحية التي ألفها شكسبير ، لتروي قصة ملك الدانمارك الذي قتله أخوه وحل محله في الملك وتزوج أرملته . فما تحرك هاملت ـ ابن الملك ـ للانتقام وقتل القاتل ، على الرغم من دعوته الى ذلك وتنبيهه ، فكان شبح ابيه يظهر له ويستحثه فيعده بالطاعة ولكنه يتردد ويظهر الجنون . . .

قال « . . . فما الذي يوقفه على هذا النحو في إنفاذ المهمة التي كلفه شبح أبيه إياها ؟ الجواب نجده مرة أخرى في الطبيعة الخاصة لتلك المهمة . إن هاملت يستطيع أن

يأتي كل شيء إلا أن يثأر من الرجل الذي أزاح أباه واحتل مكانته عند أمه . الرجل الذي يريه - إذن - رغباته الطفلية وقد تحققت [. . .] فما يطالنا في هاملت سوى الحياة النفسية للشاعر . وإني لألحظ في كتاب جورج براندس (١٨٩٦) قوله : إن شكسبير كتب هذه المسرحية فور موت أبيه (١٦٠١) أي حين كانت وطأة الحزن عليه في أشدها وحين بعثت في نفسه من جديد - كما يحق لنا افتراضه - مشاعره الطفلية نحو والـده . ومـن الأمـور المعلومة كذلك أن والد شكسبير الذي مات في سن مبكرة كان يحمل اسم هامنت (وهاما يطابق هاملت) . وكما أن هاملت تعالج العلاقة بين الابن والوالدين ، كذلك تدور « ما كبث » المكتوبة قرب تلك الفترة حول موضوع العقم من الخلف . . . » .

ويقف فرويد من دستويفسكي وقفة خاصة عند روايتـه « الاخـوة كارامـازوف » أعظم رواية كتبت على الإطلاق » . في الرواية الأب فيدور كارامازوف له اربعة أولاد ، ثلاثة منهم شرعيون هم : ديمتري ، وإيفان وألكسي ، ورابع غير شرعي هو سمردياكوف ، كان يعيش خادماً عند أبيه فسبب ذلك كرها نحوه ، استغله ايفان فدفعه الى قتل الأب .

ويعلل فرويد الحال برغبة دستويفسكي الأوديبية في موت أبيه وبشـذوذه الجنسي الدفين[٧٦] . . . «والحقيقة أن تعاطف دستويفسكي نحو المجرم تعاطف لا حدود له، انه يتجاوز حد الشفقة التي قد يثيرها فينا الشقي المسكين . . . المجرم عنده هو في الأغلب مخلِّص ، تحمل بنفسه الذنب الذي كان ينبغي أن يحمله آخرون . . . »[٧٧] .

تكون اكتشافـات فرويد - إذاً - مادة للنقـد الأدبـي . وكان مدارهـا الأول الحياة الجنسية ، وقد طبق منها - في حدود ضيقـة - ما أمكنـه ذلك على اسطـورة ومسرحيتـين ورواية . . . ويمكن أن يلاحظ المرء تكلفا في التفسير وتعسفا ، بل إن فرويد نفسه يعترف بأن التحليل لا يستطيع أن يقول الكلمة الأكيدة إزاء نصوص الفن والأدب وإزاء عملية الخلق الأدبي ، وانه يلقي السلاح إزاء المواهب الضخمة[٧٨] . . . وفي هذا من تواضع العلماء ما فيه ويكفي دعوة للاعتدال ، فاذا أضفنا الى ذلك أن المحلل النفسي لا يهمه في النص جانبه الأدبي وإنما هو يبحث عن أمور التحليل فقط فهو - اذا - محلل وليس بناقد أدبي ، ولا ادل على ذلك من انه قد يقف الوقفة الطويلة عند أثر ادبي لا يستحق الاهتمام يمر به الناقد الأدبي مر الكرام ان لم يفضح ضعفه . . . ولكن فرويد لم يفعل ذلك اذا حلل أثراً هزيلاً كقصة غراديفا لفلهم بنسن وجد فيها مادة لهمه الأول . . . [٧٩] .

هذا الى أن الأدباء أكبـر من أن يحصرهـم محلل نفسي - حتـى لو كان فرويد - في

نظرية ، وقد ادرك ذلك فرويد فعد الأدباء الكبار محللـين نفسيين قبـل وجـود التحليل النفسي ، وانه يفيد منهم في علمه ونظريته فهو منهم بموقف التلميذ من أستاذه . . . فلقد سبقوا الى اكتشاف التحليل النفسي (دون أن يعرفوا اسمه) وانهم استفـادوا من نتائج علمهـم لدى إنشائهـم ، ان الفضـل الصـحيح في الـكشف عن العقـل الباطـن يعـود اليهم[٨٠] ، وفرويد إذ يقترب من الأدب يقترب بالمعنى الـذي يقـدم فيه تفسـيراً جديداً للظواهر الأدبية وبالمعنى الذي يفيد فيه من الاساتذة السابقين . . .

وهكذا كان . . . ولـم يحد عن هذا المفهوم على الرغـم ممـا أذاع وقـرر في عملية الابداع الفني وتفسير النصوص حتى عد مؤسس النقد الأدبي النفساني او النقد الأدبي التحليلي بمعنى التحليل النفسي[٨١] .

كان أثر فرويد كبيراً في معـاصريه ، وقـد وقف الى جواره ـ كما رأينـا ـ عدد من الأنصار والمعاونين والمريدين . . . ومن هؤلاء من انشق عنه ومضى يوطد تياراً جديداً من علم النفس التحليلي ، وأشهرهـم اثنان هما : يونكJung وأدلر .

وأدلر نمساوي (١٨٧٠ ـ ١٩٣٧) يعارض فرويد ويؤكد دور الشعـور بالنقص (او عقدة النقص والشعور بالدونية) . .

يونك سويسري (١٨٧٥ ـ ١٩٦١) . . . كان يأخـذ على فرويد مبالغتـه في أن تكون الطبيعة الجنسية العامل المطلق في اللبيدو ، وشعر ان تفسيره للاحلام والرمز كان ضعيفاً جداً .

يقول فرويد : « بين سنتي ١٩١١ ، ١٩١٢ وقعت في اوربا حركتان انفصاليتان عن التحليل النفسي ، قادهما رجلان كان لهما من قبل دور معتبر في العلم الجديد ، هما الفرد ادلر ويونج ، وقد أنذرت كلتا الحركتين بأكبر الخطر وسرعان ما التف حولهما كثير من الأتباع على أن قوتهما لم تأت من فحواهما الخاص ، بل مما كانتا تنطويان عليه من إغراء بالتبرؤ من الأمور المستقرة في التحليل النفسي دون حاجة الى نبذ مادته الفعلية . حاول يونج أن يأتي لحقائق التحليل بتأويل جديد يتصف بأنه تأويل مجرد لا يستمد من خبرات الشخص ذاته أو من تاريخه آملاً من وراء ذلك أن يتخطى الحاجة الى الاعتراف بأهمية الجنسية الطفلية وعقدة اوديب فضلاً عن ضرورة أي تحليل للطفولة . اما أدلر فقد بدا أكثر ابتعـادا عن التحليل النفسي ، انـكر إنـكاراً باتـا أهمية الجنسية ، ودور تكوين الخلـق

وأمراض العصاب الى مبدأ واحد هو رغبة الناس في القوة وحاجتهم الى تعويض ما بهم من نقص جبلي ، وألقى بكل الكشوف السيكولوجية أدراج الرياح . بيد أن ما نبذه عاد رغما عنه الى مذهبه المغلق متخذاً أسماء جديدة ، فهذا « احتجاج الذكورة » ما هو إلا الكبت متسماً بالجنسية دون مبرر . كان نقدي للخارجين نقداً رفيقا ؛ ولم أزد على أن أصررت على أن يعدل كل من « ادلر » ويونج عن تسمية نظريتهما « تحليلاً نفسياً » . . . »[٨٢] .

ولم يخرج تصريح فرويد العالمين عن التحليل النفسي .

ولم يكن لهما أثر مباشر كبير في النقد الأدبي النفساني، على أن أثر يونگ ـ ضمن هذه الحدود ـ أكبر من أثر أدلر[٨٣] . اقترن اسم يونگ بالعقل الباطن (الجمعي) ونظرية الاسقاطProjection و « الإسقاط اليونجي كالتسامي الفرويدي ، لا من حيث المعنى ، ولكن من حيث إنه السبيل الى الإبداع » « فهو العملية النفسية التي يحول بها الفنان تلك المشاهد الغريبة التي تطلع عليه من اعماقه اللا شعورية [العقل الباطن] ، يحولها الى موضوعات خارجية يمكن أن يتأملها الأغيار [الآخرون] [. . .] واللا شعور نوعان نوع شخصي والآخر جمعي موروث ، لم يعرف فرويد سوى النوع الأول [. . .] والشعور الجمعي جمّاع تجارب النفسانية وقد انحدرت إلينا من أسلافنا البدائيين عابرة نفوس الأجداد والآباء [. . .] ومن كانت الروائع في الأعمال الفنية خالدة ولا وطن لها . ذلك لأنها تنبع من اللا شعور الجمعي ، حيث ينسبط التاريخ وتلتقي الأجيال ، فإذا غاص الفنان الى هذه الأعماق فقد بلغ قلب الإنسانية [. . .] ان استعمالنا لهذا اللفظ « يغوص » ربما كان مضللاً بعض الشيء ، فإنه يوحي بأن السلوك الإبداعي موجّه منذ الخطوة الأولى ، وهذا ما لا يقول به يونج ، ولو اننا استخدمنا تعبيراً آخر فقلنا إن الفنان يشهد مضمون اللا شعور الجمعي ، او إن هذا المضمون ينكشف له ، لكنا أقرب الى رأيه ، ذلك أن اللاشعور مهمته تعويضية بالنسبة للشعور [. . .] ويمكن أن يبرز [مضمون اللاشعور الجمعي] لدى أبناء المجتمع جميعاً العباقرة منهم وغير العباقرة ، ولكن ميزة العباقرة أنه يبرز لديهم في اليقظة ، في حين أنه يبرز لدى الآخرين في بعض أحلام النوم . فإذا عرفنا أن يونج يستخدم كلمة الحدس للدلالة على إدراك مضمون اللا شعور في اليقظة ، قلنا باختصار إن الفنان ذو قدرة مميزة هي الحدس ، ويميل يونج الى اعتبار هذه القدرة فطرية .

ولكن ما هو مضمون اللا شعور الجمعي ؟ رواسب باقية في النفس ترجع الى آلاف

السنين ، يطلق عليها اسم « النماذج البدائية » ؛ وتنعكس في الأساطير والترهات . وقد جرى عليها بعض التغيير لأنها ارتفعت الى مستوى الشعور ، في حين أنها تظهر في الحلم عارية من التغير الى حد بعيد [. . .] »[٨٤] .

ويونگ هو القائل : « من الواضح أن علم النفس ، من حيث هو دراسة للعمليات النفسية ، يمكن أن يدرس الأدب ، ما دامت النفس البشرية الرحم الذي تتكون فيه شتى مبدعات العلم والفن [. . .] ان معرفتنا بالعلاقة الخاصة بين جوته وأمه قد تلقي لنا بعض الأضواء على عبارة فاوست التي يهتف بها متعجباً : « الأمهات . . . . الأمهات . . . يا لها من كلمة ترن في السمع رنيناً عجيباً »[٨٥] .

وجونز (ارنست Jones من تلامذة فرويد المقربين حدث به ملاحظات استاذه الى تأليف كتاب بعنوان « هاملت وأوديب » (١٩١٠) قام فيه « بتحليل كامل » لتراجيدية هملت لعلها من أبعد الدراسات التحليلية أثراً ، وخلاصتها : أن في المسرحية مبنىً أوديبياً هو لا شعوري في هاملت ، لا شعوري في شكسبير ، لا شعوري في الجمهور »[٨٦] .

ومن تلامذة فرويد المقربين ايضاً رانك (اوموRank قال فرويد انه حذا حذو جونز فاتخذ من الملاحظات ـ ملاحظات فرويد ـ « مقدمة لبحثه تخير كتاب الدراما لموضوعات رواياتهم . وقد استطاع في كتابه الضخم عن مسألة المحارم أن يبين كيف أن الشعراء طالما اتخذوا مسائل الموقف الأوديبي موضوعاتهم ، وتتبع في مختلف الآداب الكيفية التي اتبعت في تحوير المادة وتعديلها وتخفيفها »[٨٧] .

لقد بذل رانك جهوداً متوالية في دراسة الفن ، « وكتب عدداً من الدراسات الأدبية القيمة المعتمدة على التحليل النفسي ، وهي الفنان ١٩٠٧ ، اسطورة ميلاد البطل ١٩٠٩ ، ودراسة لقصة « لوهنغرين » ١٩١٢ ، ودوافع الزنا بالمحرمات في الشعر والاسطورة ١٩١٢ ،ومقالتين احداهما سنة ١٩١٤ ، والثانية سنة ١٩٢٢ وقد نشرتا فيما بعد باسم « دون جوان وصنوة » . . . ولعل اهمها جميعاً اسطورة ميلاد البطل . . . »[٨٨] .

كتب رانك أحسن دراساته يوم كان قريباً من فرويد ، ولكنه شرع ينفصل تدريجاً ثم انشق عليه في أوائل العقد الثالث من القرن ولم يعد يكتب في هذه الموضوعات شيئا ذا بال .

« وتعتبر نظريته المعروفة « بالعطب الولادي » نقطة تحول هام عن الفرويدية التقليدية . . . ان أول من توصل الى نظرية العطب الولادي هو فرويد نفسه [. . . و] بينما يشدد فرويد على المخاطر المادية والصعوبات الفيزيولوجية التي تواجه عملية الولادة ويعتبرها سبباً للقلق ، يؤكد رانك أن انفصال عملية الكائن الحي أو « حرمانه » من الحالة الأولية المسرة [يريد السارة] في الرحم هو أمر في غاية الأهمية [. . .] ويعتقد رانك ان الحالة في داخل الرحم مفعمة بالهناءة والسعادة الى حد بعيد يجعل المرء يحن الى الحياة الأصلية فيه ويحاول استرجاعها بطريقة ما . . . »[٨٩] .

ويبحث رانك في عقدة أوديب ، ويرى أنها رمز للحنين في العودة الى الرحم ، ودليله على ذلك نهاية اوديب « لأن عماه بأعمق معانيه يمثل رجوعاً الى ظلمة رحم الأم . . . »[٨٩] .

قلنا إن هم العلماء النفسانيين التحليل النفسي اولاً ، وهم بهذا الهم يقربون الأدب والأدباء ، وقد رأينا ذلك واضحاً ، وكان المحلل النفساني الفرنسي « لامورج »[٩٠] ، صريحاً جداً ، إذ قال في الصفحة الأولى من كتابه الذي ألفه سنة ١٩٢٩ بعنوان « إخفاق بودلير » فقال : « ليس من همي أن اقدر مكانة بودلير في الأدب ، ولست أرغب في الأخذ بتحليل فنه ، إذ ليس بودلير لديّ إلا إنسانا ، أعني إنسانا مريضاً ، ضحية للحياة ، بين آخرين كثيرين مثله . . . » .

وقد وجد هذا العالم النفساني « ان بودلير كان مصابا بعقدة أوديب ، وعقدة ماسوشية [يرتاح بأن يُعذَب - بفتح الذال] مع أخيلة الضرب بالسوط ، وجلد عميرة ، وبشذوذ جنسي كمين ، ونقص في عضو التناسل ، وربما كان مصابا بالعنة وبالتهيّج عن طريق النظر الى الأوضاع الجنسية [. . .] ويرى أن الفنان مريض متميز يستطيع أن يخلق فناً ، وما الشكل الشعري إلاّ وسيلة تخفي المرض العصبي عند الشاعر حتى يعز كشفه إلاّ على يد الإكلينكيين » [أطباء العيادات النفسانية] .

ولم يتوقف التحليل النفسي للأدب ، وظل فرويد وتلاميذه واصحابه المنشقون عنه ذوي قيمة في هذا الباب على ما أبدي عليهم من ملاحظات وأظهر من ضعف . . . ولكن الذي حدث أن الذين تناولوا الأدب تصرفوا فيه وطوروا المادة وجعلوا وقفتهم عند النصوص الأدبية أطول .

ومن هؤلاء الفرنسيان بودووان Buoduoin الذي الف في « الرمز عند فرهـارن » ١٩٢٤ ؛ والتحليل النفساني للفن ١٩٢٩ ، والتحليل النفساني لفكتور هيكو ١٩٤٣ ؛ وشارل مورون Mauron مؤلف « مدخل الى التحليل النفساني لمالارمة » ١٩٥٠ .

لم ينقطع التحليل النفساني للأدب . . . وهو في الوقت الحاضر على درجة من الأهمية[٩١] .

واقتبس - في انكلترة - أ . أ . جاردز جانباً من التحليل النفساني مرجه في نقده النفسي[٩٢] .

وعنيت امريكا به عناية خاصة فكان احد تياراتها النقدية البارزة المقترنة بنقد بودكين[٩٣] . . .

. . . ونفذ الى كل قطر . . . وقد استقبلته مصر وألفت عنه ونقدت بمقتضاه[٩٤] .

٥ ـ النقد الشكلي : La Critique Formaliste

لا بد لنا من ان نتذكر - هنا - قضية اللفظ والمعنى ، ومن النقاد - والناس - من يرى الأدب في لفظه ، ومنهم من يراه في معناه ، وشهد النقد العربي هذه الظاهرة . وشهدها النقد الغربي - كذلك - على وجه اكثر حداثة ، وفلسفة ، وبكلمتين أوسع من اللفظ والمعنى هما ، الشكل La Forme والمضمون Le Fond ؛ واذا كانت كلمة الـForme أقرب للثبات على حروف واحدة ، فان كلمة الـFond كثيرة التغير في الحروف ، وعلى اختلاف في لغات الغرب فهي : مادة Matter ، و « فكرة Pensée, Idea ومعنى Sens ، ومحتوى Contun - وهي كثيرة الورود - وتكاد تكون الدلالة واحدة ، وهي واحدة لدى مناقضة الشكل . ولكن الملاحظ ان كلمة شكل رأت اشتقاقات متعددة ، فمنها الشكلي Formel والشكلي Formaliste والشكلية Formalisme ، وشكلياً (من الناحية الشكلية) Formallement . . . ولم نلاحظ مثل ذلك في المضمون Fond .

وتأتي - هنا قضية الـStyle وقد ترجمناها بالأسلوب وقالوا - وقلنا بعدهم - الاسلوب : شكل مضمون . . . الخ ، وهذا ما وقع فعلا بشرط أن نتذكر دائما ان كلمة الـStyle ، كانت في النقد الغربي وما تزال ، تعني أول ما تعني الجانب الشكلي (دخلت فيه اللغة أم لم تدخل) ؛ ومن هنا وجدنا لها الاشتقاق عندما تعني الشكل ، فقالوا « اسلوبي » Stylistique وهم يقصدون « شكلي » . . . الخ وما له عناية خاصة بالشكل

لدى الانشاء أو لدى الدراسة والنقد . . . على أن كلمة « شكلي » أعمق في الدلالة على هذه الناحية ، فاللفظ لفظها والدلالة دلالتها ، فإذا قلت : فلان شكلي ، كان ذلك يعني انه لا يرى إلاّ في الكشكل، ولا يُعنى لدى الإنشاء والنقد إلاّ بالشكل، وهو ينكر - صراحة أو ضمنا - قيم المحتويات على اختلافها من اجتماعية وأخلاقية وسياسية . . . وقد يجدد انكاره مصرحاً أن ليس الأدب تعليما وليس له غاية أو هدف(٩٥) ، وانما غايته في نفسه ولنفسه فيكون هنا من أصحاب قاعدة الفن للفن L'art pour l'art - قاصداً أو غير قاصد . ولك ان تسمي هذا المذهب : الفني ، اشتقاقاً من كلمة Art الواردة هنا فهو Artistique ، ومعلوم أن كلمة « الفن » كما رأينا في تعريفاتها لا تعني الشكل وحده ، ولا تعني التجرد من الهدف والغاية الاجتماعية والاخلاقية ، ومن النقاد - والفلاسفة - من يقيمها على الهدف والغاية ، ولكنها هنا ، وفي مشتقاتها خضعت أولاً وقبل كل شيء الى الشكلية ، فإذا قلت : فني ، فكأنك قلت شكلي ، وذهبت العناية الى الشكل إنشاءً ونقداً . . . ولك أن تقول في هذه الحالة : النقد الفني .

واحتكرت الشكلية كلمة أخرى ، لها أكثر من دلالة ، وفي دلالاتها الهدف الأخلاقي والاجتماعي . . . تلك هي كلمة Esthétique - وقد رأيناها في تعريفاتها وغاياتها المختلفة حتى صارت فرعاً مستقلاً من فروع المعرفة والفلسفة يبحث في الجمال عموما . . . كما يبحث في الجمال الأدبي خصوصاً . . . ومن الدارسين من يرى الجمال في الهدف الاجتماعي والأخلاقي . . . الخ ومنهم من رآه في ذاته أو في شكله . . . ولكن الشكليين استغلوا اللفظة أكثر من غيرهم لدى الاشتقاق ، حتى صارت تعني الشكل ، والعناية بالشكل ، وتقديم الشكل على ما سواه ، بل الشكل وحده ، وقالوا : النقد الاستتيكي La Cr. Esthétique يقصدون النقد الشكلي ، الفني ؛ ووجدنا لفظة استعملناها خاصة في هذه الترجمة وهذه الدلالة فقلنا : الجمالي ، والنقد الجمالي ، وجمالياً . . .

لدينا - إذاً - ثلاث كلمات أو أربع ، هي : شكلي ، فني ، جمالي ، اسلوبي . . . صارت مصطلحات - أو كالمصطلحات - للدلالة - في أقل الدلالات - على إضفاء الأهمية في النص الأدبي على الجانب الشكلي ، الخارجي ، وتهوين أهمية المحتوى . ومن هنا ينصرف عمل الناقد الى الشكلي اولا . . . اما في أبعد الدلالات ، فالأدب كل الأدب في الشكل ، وغاية الأدب في ذاته ، وليس له غاية تعليمية ، اجتماعية ، اخلاقية ،

اصلاحية . . . وينصرف عمل الناقد في هذه الحال إلى الشكل وإلى الشكل وحده . وفي الشكل اللغة والبناء العام والصورة والموسيقى . . . وما اشتق من ذلك واتصل بسبب ، ويكون الوصف غرضاً مهماً جداً ، وتكون العناية بتخير الحرف او الكلمة أساساً لدى الإنشاء ، ومرحباً بقليل من الزخرفة . . . ومن الممكن جداً أن يجر القليل الى الكثير والاعتدال الى المبالغة فتصير اللغة غاية ، والزخرفة زخرفة فقط . . .

وقد يأتي لترجيح الشكل أو الوقوف عنده وحده رأياً شخصياً او ضرباً من ضروب الترف والأناقة مثل اي ضرب فيهما يقع في المجتمع او لدى طبقة ـ أو فئة ـ من طبقات المجتمع أو لدى منشيء او ناقد يعملان على إرضاء هذه الطبقة الحظوة لديها . . . وقد وقع ذلك لدى الأمم كلها وفي المجتمعات كلها . . . ولكنه قد يأتي عن قصد وتصميم ودعوة يرفعها فلان وفلان ويتبعها فرويديون يؤمنون بها ويعترفون بالأسباب الداعية اليها . . . وهي تقع في الغالب رداً لفعل عنيف يقوم على المضمون ويقيم الأدب على الغاية الاجتماعية والاعداد للثورة على نظام حاكم . . .

وأشهر ما يذكر في هذا، ما حدث في فرنسا يوم سادت فيها الرومانتيكية فقامت اول ما قامت على العنصر الذاتي ثم تطورت بالاتجاه الاجتماعي الثوري فجعلت العمل السياسي غاية أساساً . . فأحدث ذلك رد فعل . . . تبناه رومانتيكي قديم هو تيوفيل كوتيه فرفع شعار « الفن للفن » يدين الذاتية وكل هدف . . . وتضع الفن في الشكل وضرورة رعايته والسهر على صناعته وصياغته كما يفعل الصائغ الماهر نفسه . . .

ولم يلبث المبدأ أن صار قاعدة لحركة أدبية عرفت في الشعر بالبارناسية وفي النثر بالواقعية .

وكان أكبر شأن للشكلية Formalisme بحيث يمكن أن تميزها مذهبا او منهجاً او مدرسة ، ما كان في تاريخ الأدب الروسي ثم السوفييتي ، حتى أمكن تمييزها هنا بلفظ خاص كالشكلانية ، كما فعلنا بالنفس والنفساني . . . والشكلانية هذه تقوم على قاعدتين أساسيتين هما : الشكل ومحاربة أي قصد مضموني للمنشيء او الناقد . وواضح أن الأساسين واحد ، وقد ذكرنا الثاني لوضوحه في الحركة ولأنه ـ يقاوم ـ عادة أدباً ـ ونقداً ـ ينطلق من مضمون اجتماعي وثوري . . . ، وقد كانت المقاومة بين الطرفين شديدة تمدها قوة الطرفين المتنازعين ، واستمرارها ويديمها ما يجر التطرف هؤلاء وهؤلاء الى المبالغة فيما ينحازون اليه ، فاذا الشكليون شكليون الى أبعد الحدود ينكرون اية قيمة للمحتوى ،

وكل الفعل للشكل ، والشكل يخلق المضمون ؛ واذا المضمونيون ، مضمونيون الى الطرف الأقصى ، والمضمون كل شيء وليس من قيمة ، أدنى قيمة للشكل .

ولقد شهدنا طرفاً من الثوريين عرف ادبهم - ونقدهم - مرة بالواقعية الانتقادية ومرة بالماركسية والواقعية الاشتراكية . . . وما الى ذلك ومنه ، وقد مرت بهم ظروف وحالات بلغوا فيها من المضمونية حد الغلوجر الى ضعف في الإبداع والنقد ، وبلغوا خلال ذلك - وفي كل حين - حد اعتبار الشكليين أعداء الداء تجب محاربتهم والقضاء عليهم . . .

واذا كان الشكليون في العهد القيصري يلقون السند المباشر وغير المباشر من الدولة وأجهزتها ، فانهم كانوا يلقون النقاش الشديد سراً وعلنا ، مباشرة وغير مباشرة من لدن الواقعيين ، الثوريين ، الديمقراطيين . . . حملة الافكار الاجتماعية . . . المناهضة للدولة والاستغلال .

واستمر ذلك حتى قيام الثورة وانتصارها في اكتوبر . . . ولم ينقطع عمل الشكليين بعد الثورة فقد استمر ، واستمر قوياً ، يجد الانصار ، ومجالات النشر ، ولهم اعلامهم المعروفون المشهورون . . . يزيد في حججهم تطرف وقع فيه الماركسيون في المعالجات الأدبية حتى بدا ضعفها وهزالها فقد صار المهم ان تكون بروليتارياً وموضوعك بروليتاريا . . . وليكن بعد ذلك الأمر ما يكون . . . وهذا خطأ بالطبع لا تقره الثورة ولا آراء ماركس وانگلز ولنين . . . أو الأعمال الأدبية التي خلفتها واقعية بوشكين وگوگول . . . او أعمال گوركي مما كتب تمهيداً للثورة . . . وكتب بعدها . . . ، ولكن موجة المضمون عارمة مصاحبة لعرامة الخلق الثوري . . . وأهل الحل والعقد في شغل شاغل بالأمور الجسام التي تجابههم في الداخل والخارج . . .

الشكلانية في روسيا - إذاً - أقدم من الثورة ، وهي حركة لغوية ونقدية ، وينضوي تحت لوائها - قبل الثورة وبعدها الدعوات التي تبعد الأدب عن السياسة وتفصل بين الأدب والحياة فالفن للفن ، ويجب ان يكون « صافياً » ويدخل باختصار كل ما ليس بواقعي بمفهوم الواقعية الاجتماعية الثورية ، واذا قال الواقعيون : « الشاعر مواطن قبل كل شيء » قال الآخرون : « انه فنان قبل كل شيء »[٩٦] . . . وطبيعي ان تدخل ضمن الشكلانية الحركات والمدارس التي تقوم على التغييرات الشكلية ، وان تعد الرمزية من المذاهب الشكلانية . . .

وتعود الشكلانية في نشأتها الى مجموعة من المنظِّرين والنقاد الذين يخضعون الدراسة الأدبية الى المنهج المختبري مفخمين الشكل والتقنية . وقد طبق الدراسات الشكلية على الروس والأجانب والمدارس المختلفة للماضي رجال مدربون أكاديمياً (توماشفسكي ، زير ميسكي ، ايكنباوم ، تينيانوف ، بلى ، شكلوفسكي) حاولوا ان يرفعوا النقد الى نظام مستقل ، حر من المضامين الاجتماعية والسياسية .

وكان من كبار الأدباء الشكليين الروس - قبل الثورة - رميزوف ، بيلي ، زامياتين . وكان لهم تأثير كبير في الآخرين[٩٧] .

ومن الباحثين[٩٨] من يضع بيلي في الصدارة من نشوء المذهب الشكلي ، ويذكر انه كان في روسيا من المفكرين المسيحيين فلاديمير سولوفييف« المدافع عن الأدب في ذاته ، المنفصل عن كل قضية اجتماعية مباشرة ، كما كان أيضاً المبشر بالرمزية الروسية ، فالشعراء اندره بيبلي واسكندر بلوك وفانسيلاس ايفانوف قد غدوا من أخلص تلاميذه . . . »

و « قد حاول اندره بيبلي بتوسيعه لافكار؛ ف بولوفييف أن يضع لنظرياته أساسا فلسفيا . وتقرأ له في مقال عنوانه : سحر الألفاظ ما يلي : « لو لم تكن هناك ألفاظ لما كان هناك عالم ، ولكان « الأنا » الخاص بي المنفصل عن العالم الذي يحيطني لا وجود له ، ولكان العالم المنفصل عن « الأنا » الخاص بي غير موجود أيضاً . و « الأنا » و « العالم » لا يظهران الاّ عند اتحادهما في الصوت . . . » .

و« ان نظريات اندريه بيبلي حول الفن والشعر، لم تصطبغ بالمظهر الشخصي الا اعتباراً من اللحظة التي نشر فيها كتابه عن « مورفولوجيا الإيقاع » وعن « الغنائية والتجربة » وعن الاسلوب . . . الخ . لقد كان أول من درس اسلوب الأداء الشعري (تكنيك) في روسيا . وذهب به التدقيق الى حد حساب عدد الأحرف الصوتية والمقاطع التي تضم صوتين في نغمة واحدة في انتاج كبار الشعراء الروس وحلل الصوت في القصائد المعروفة ، أو درس تكرار الأحرف والمقاطع والتناظر والتكرار والخ . . .

لقد رسم الخطوط البيانية وقام بحساب الكلمات حسب عدد المقاطع وبحث عن أمثال الأحرف الصوتية .

ولقد توصل الى استنتاجات طريفة تبعث على الدهشة فقد برهن على أن عدد

الأحرف الصوتية يتناسب طرداً مع قوة الروح الغنائية وان عدد المقاطع يتناسب عكساً مع الانفعال . هكذا فان السطر المؤلف من ألفاظ مركبة من مقطع واحد او مقطعين أضعف من حيث الوقع الغنائي ، من سطر مؤلف من الفاظ مركبة مقاطع أو خمسة ولقيت هذه الدراسات التي قام بها بييلي عن شكل القصيدة وموسيقاها واسلوب أدائها ، اهتمامات وأثارت جدلاً كثيراً ، وكانت أساساً لولادة المدرسة الشكلية في النقد الأدبي الروسي .

وأخذت الحلقات تنتظم شيئا فشيئا الى جانب المؤسسات الأدبية ، وبدأت تنشأ في أغلب المدن الروسية ذات الجامعات وخاصة مدينة بطرسبرغ حلقات للدراسة الفلسفية لا تهتم إلا بالابحاث الشكلية في الأدب » .

وطبيعي أن تنسجم القيصرية مع هذا الاتجاه الذي اقل ما فيه أنه ينفعها ويبعد عنها الدعوات المناوئة والأدب ذا المضمون الاجتماعي ، الاصلاحي ، الثوري ، الماركسي . . . ويشغل اصحابه في نقاش وجدال وخلاف مع أصحاب الشكل . . . فيتباعد ما بين الطرفين .

ولم يكن الفكر الأدبي لهذه الدعوات يتنكر للشكل ، او يجهل مقامه . . . فلسفة وإنشاءً ونقدا . . . ولكن حرارة الدعوة تعتمد المضمون ، ويقف في صفوفها من كان ثورياً دون ان يكون ذواقة أدب ، وتسمح بالإنشاء والمناقشة لأدباء ليسوا ادباء على وجه الحقيقة . . . فيبدو الفكر الأدبي لها مضمونياً فقط . ثم انه ليس من الوضوح للجميع بحيث يحول دون أن ينتسب للشكل جماعة هم في أعماقهم أقرب الى الثوريين ، ومستعدون أن يكونوا منهم إن لم يكونوا فعلا . . .

وكانت الواقعية الانتقادية انشاء ونقداً قاعدة سليمة للواقعية الجديدة . . . ولكن ذلك ، وما تقرره الماركسية في تقويم الفن العالي ، لا يجدى كثيراً إزاء سلطان الشكليين ، والحماسة الثورية . . . زد على من كان يستهين بالواقعية الانتقادية من الثوريين ، حتى بدا ان منشئيها الكبار من طراز بوشكين وگوگول ـ فضلا عن دستويفسكي وتولستوي وكأنهم من حصة الشكليين ، وراح هؤلاء الشكليون يطالبون الثوريين بأمثالهم . . .

وقامت الثورة وانتصرت والحال هي هي وبقي الشكليون في قوتهم وأعلامهم ذوي النفوذ الأدبي ، ولعلهم ازدادوا قوة .

« ان من الخطأ الاعتقاد بأن ثورة اكتوبر تشير الى نهاية النقد الجمالي ، وبأن

السوفييت قد سمحوا بالنقد الماركسي وحده والحق ان النقد الماركسي قد اعتبر ، بعد الثورة ، الاتجاه الأوحد الذي ينسجم مع العصر . . . »

« ولقد استمرت مع ذلك المدارس الأدبية على ممارسة تأثيرها مدة طويلة بعد الثورة ، فالنزعتان الشكلية . . . والاستقبالية . . . بغض النظر عن بقية الاتجاهات الماركسية المزيفة ، كانتا تنشران كتب النقد والكتب العقائدية Ideologie وتؤسسان المجامع والحلقات الأدبية والمجلات ولا تتورعان أبداً عن مجابهة الماركسية وحتى الاتجاهات الرسمية » .

هناك ـ إذاً . عاملان اطالا من عمر الشكلية بعد الثورة ، الأول مباشر هو استمرار نشاط الشكليين والثاني ، غير مباشر هو سوء تصرف بعض من ادعى الثورية وانتسب الى الماركسية . ويمكن ارجاع العاملين الى عامل واحد هو اشتغال الثورة ـ وقادتها ـ بالأهم مما يحيط بها من اعداء في الداخل والخارج ويستدعي البناء وإثبات الوجود . . . مما هو آني عاجل . . . فـ « في البدء كانت الحكومة السوفياتية منهمكة بالمهام المستعجلة الضرورية لا تعير الأدب سوى القليل من اهتمامها تاركة له قدراً كبيراً من الحرية . فاستطاع « اخوان سيرابيون » أن يكتبوا في مناهجمهم : « أن العمل الفني يجب أن يحيا حياته الخاصة ، يجب أن يرخص له ، لا أن يجبر اجباراً على تمثيل زمانه » والأخوان سيرابيون serapion جماعة موهوبة متأثرة بشكليي ما قبل الثورة (راميزوف ، بيلي ، زمياتين) مارست تأثيراً معتبراً في الكتاب السوفيت الطالعين بموقفها غير السياسي ، حتى قال المتكلم بلسانها (لونز Lunz) : « الفن حقيقة ، كما الحياة ، وكالحياة نفسها ، الفن لا هدف له ولا معنى : انه يوجد لأنه لا يستطيع ألاّ يوجد » . ما يهم من الفن ، شكله الذي يبلغه خلال التقنية »[١٠٠] .

لقد « ازداد عدد حلقات » الدراسة الشكلية « بعد الثورة وادت الى ولادة المذهب الشكلي في النقد الذي سمي « مدرسة المنهج الشكلي »

« ان جماعة المذهب الشكلي في النقد تنتسب الى « بوتيبنيا وفيسيلوفسكي» العالمين الروسيين الشهيرين . ولقد ضمت واحدة من أشهر حلقات المدرسة الشكلية المسماة « اوبوياز Opoyaz ، وهو الاسم المختصر لجمعية دراسة اللغة الشعرية ، جميع أعضاء النقد الشكلي . . .

« ان الأبوياز . . . تفترض أن ليس هناك شعراء او كتاب نثر ، بل شعر وأدب فقط . . . فالشاعر صانع لا أكثر . انه لا يبتكر مواضيعه وانما يتلقاها جاهزة من بيئته . . .

ان دراسة الشعر معناها تمحيص قوانين العمل الأدبي . ان تاريخ الشعر ليس سوى تاريخ توسع الوسائل التي تحدد بنيان الأدب . . . »

وفيكتور شكلوفسكي Shklovsky « هو زعيم المدرسة الشكلية » وهو ، دون شك ، أشهر واضعي النظرية الشكلية وأجدرهم بالاهتمام . لقد وضع دراسات أدبية عديدة ، وهو يلخص آراءه في كتاب عنوانه « نظرية النثر » ظهر عام ١٩٢٩ » يخلص فيه عند كلامه على الفرق الجوهري بين الشعر ولغة النثر الى « ان لغة الشعر هي تركيب وتأليف ، اما لغة النثر فهي على النقيض من ذلك لغة عادية مقتصدة سهلة منتظمة » .

« ان الشكليين يفردون مكانا كبيراً لدراسة اللفظة في « علم الشعر » عندهم الذي يسمونه «La Poétique...» أي فن دراسة قواعد الشعر ، متخذين من المبدأ القائل « ان الشعر هو اللغة اثناء قيامها بوظيفتها [الجمالية] . . نقطة بداية لهم . فالمضمون عندهم ليس بمنفصل عن [الشكل] ، فكلمة « ماذا » (المضمون) وكلمة « كيف » (الشكل) تؤلفان كلاً واحداً . ان دراسة الشعر بالتالي يمكن أن تستحيل الى دراسة الشكل (الذي هو المضمون) أي أخيراً الى دراسة اللفظة .

ولا جدوى من أن نضيف الى ذلك القول ان اللفظة عند انصار المنهج الشكلي منفصلة تماماً عن وظيفتها الاجتماعية واصولها التاريخية رغم انها بالنسبة الى الفكر هي « تاريخه المكثف » .

ان الشكليين عندما يرجعون اللفظة الى عناصرها الصوتية الأولى يكتشفون في الصوت قاعدة الإبداع الشعري . ولقد أخذ الشعراء الاستقباليون ، متأثرين بهذه النظريات ، في ابتكار قصائد لا معقولة ومؤلفة من سلسلة من المقاطع ومن تقليد اصوات الطبيعة ، وأخذوا حتى في ابتكار اصوات يستحيل النطق بها .

وسارت الشكلية في طريقها يسندها اعلامها ووسائلها في النشر ؛ وينضم اليها بين حين وحين أعضاء من حركات أخرى تأخذ منها ما تفهمه أو ما تراه مناسبا لها بجامع التركيز على الصوت حينا ونقض الغاية الاجتماعية حيناً ، وبالعاملين أحياناً . وقد تجد الشكلية في منظمات يسارية صلة ومنفذاً . . .

ويزيد من قوة الشكلية ما أشرنا إليه من تطرف بعض المنظمات الماركسية تطرفاً يظهرها على الغاية من التعصب وعلى الغاية من المضمونية حتى انهم يعدون أدباً ما ليس بأدب وما لا يملك مقومات الفن ، وإنما هو حقائق ، حقائق عارية عن حياة البروليتاريا أو بأقلامهم . . .

« فمنذ عام ١٩١٨ اتجه الرأي نحو إيجاد أدب بروليتاري ، فأسس بوغدانوف منظمة « بروليتكولت » ، وهي ماركسية الاتجاه ، إلا انها مستقلة عن الحزب الشيوعي » . وبالغت في بروليتاريتها .

ووضعت «كتلة لافورج الفن في المؤخرة» وناهضت N.E.P - و N.E.P تعني « السياسة الاقتصادية الجديدة » ويبحث نقدها عن النوعية والتزمت جانب « رفاق الطريق » أي الكتاب الذين يقبلون بمرافقة الشيوعيين دون اعتناق عقيدتهم . . . والتزمت جانبهم كذلك « كتلة اكتوبر » . . .

ولكن التطرف اشتد إذ تأسست - بعد كتلة اكتوبر - جمعية اتحاد الكتاب البروليتاريين (R. A. A. P.) سنة ١٩٢٩ .

وهنا لقاء هذا التطرف الذي يقابله تطرف الشكليين . . . واضطراب المقاييس رأت الدولة أن تضع حداً للفوضى فقررت عام ١٩٣٢ حل الجمعيات الأدبية كلها ، وناطت بلجنة يرأسها ماكسيم گوركي الإعداد لاتحاد الكتاب السوفيت . وقد تم الإعداد وافتتح مؤتمر الاتحاد سنة ١٩٣٤ وأقر الواقعية الاشتراكية مذهبا في الفن والأدب والغى بذلك تطرف هؤلاء وهؤلاء وصارت القاعدة وحدة الشكل والمضمون ، ولا بد للأدب الجيد من مضمون جيد وعناية بشكله . . .

ثم كان عام ١٩٣٦ حاسماً انهى الشكلية وما هو منها مما لا تعترف به الماركسية . . .[٩٩]

خاتمـــة :

مناهج النقد الأدبي - إذاً - كثيرة ولم تأخذ حد الثابت ودقة المصطلح ، فقد تزيد وتنقص ، وقد يتوحد متعدد منها ويتعدد متوحد .

وقد حدث هذا التعدد - أكثر ما حدث - في القرن التاسع عشر ، استجابة لعوامل عامة وخاصة في الحياة والمجتمع والفكر والفلسفة وتراكم الخبرات وتنوع الأدب الإنشائي .

وما حدث منها في القرن التاسع عشر مضى اكثره الى القرن العشرين - كما رأينا - مع زيادة حينا ونقصان حينا . . . وكان ظهور اتجاه التفسير في النقد في مقاومة ومخالفة لمنهج الحكم القاعدي يعد جديداً ، ثم تعددت مناهج التفسير ، وتعددت ردود فعلها . . . وكل منهج يرى لنفسه الجدة ، ويشغل أهله حينا بذلك . . .

ويمكن القول إن القرن العشرين عمل - عموما - على تشذيب التطرف في تلك

المناهج ، وبالأخذ منها بما هو في الصميم من العملية النقدية وما يهب الناقد سعة الأفق وتعدد الزوايا التي ينظر منها الى الأدب المبدع .

ومع هذا فقد برز فيه أعلام تعدوا حدودهم الجغرافية الضيقة ويأتي في الصدارة من ذلك أ . أ . ريتشاردز وتي . اس . اليوت . . . وبرزت امريكا على وجه لم يكن لها في القرن الماضي من المناهج والأعلام .

ولم يرد هذا القرن أن يخلو من الجديد أو ما يدعوه هو النقد الجديد . وكلمة الجديد هذه براقة ، ولعلها تتردد كلما خمد منهج او سكن وبدت تغيرات لم تكتسب صفة محددة او اسما معينا . . .

« وقد شهد هذا القرن واقعية جديدة لم تلبث ان وجدت حدودها في الواقعية الاشتراكية » في بلاد معينة ثم خرجت عنها فاستقبلت على انها نقد جديد . . . او النقد الجديد حيث حلت او تبناها المتبنون .

ووصف بالنقد الجديد(١٠٠) ، ما عرفته امريكا ، وأمكن تسميته بالنقد التحليلي اذ يكون النص الأدبي كل هم النقد ، يقف عنده يستنطقه مجزئا اياه الى عناصره الأولية متعمقاً في كل جزء ناظراً الى صلة الجزء بالجزء ، وهو ـ على هذا عناية خاصة بالشكل وإن آمن أهله بوحدة ما بين الشكل والمضمون .

وجاءت فرنسا الى الجديد من هذا القرن متأخرة شيئا ، فبعد هدوء نسبي واستقرار على المناهج المهمة من تاريخية ونفسية واجتماعية . . . تتخلله آراء جريئة يرسلها أكثر من يرسلها المبدعون أنفسهم . . . بعد هذا ، شهدت ، ومنذ الستينات على وجه الخصوص ، موجة من الدعوة الى النقد الجديد ، وكثيراً ما قام هذا الجديد على مهاجمة المنهج الأكاديمي وإطراء الوقفة عند النص ، ويعلو اسم « البنيوية » والشكلية(١٠١) دون ان يكون ذلك على غير صلة بما كان في روسيا وغيرها . . .(١٠٢)

ويصحب الدعوة اضطراب واختلاط وتردد وتنقل لدرجة يصعب معها تبين الطريق ، فإذا اقترن اسم بارت بالنص ، فقد اقترن اسم كولدمان بعلم الاجتماع ، وباشلار بالفلسفة وعلم النفس . . . ولم يمتنع نقاد عن الجمع بين نقيضين هما الفرويدية والماركسية . . .

وتظهر ـ إزاء هذه المناهج المتعددة ـ دعوة الى الانتقاء ، ففي كل منهج شيء ينفع الناقد ، فليأخذ ـ اذاً ـ ما ينفعه من المنهج التاريخي ، والنفسي ، والاجتماعي . . . والشكلي وكما ان الوقفة الخاصة عند النص تحليلاً وتأملا . . . ضرورية فان الاستعانة بالمناهج

الأخرى على استجلاء النص ضرورية ايضا . . . لك ان تسمي هذا المنهج الانتقائي : المنهج التكاملي .

ويبدو الرأي وجيها . . . ولكنه لن يكون السائد الدائم . . . فستظل المناهج في تجدد . ولن يسد الطريق بوجه دعوات جديدة لظروف جديدة . . . لا تلبث الخاتمة فيها أن تكون مقدمة للبحث ، وربما أمكن ملاحظة فتور ينتاب الدعوات المعاصرة التي بدأت حادة . . . وإذا كانت المناهج مما يتنوع أو يتجدد أو يغني . . . فالذي لا شك فيه أن العلم بها ضروري ، وانها تغني مسيرة النقد وتراكم من خبره وتسهم في بناء الناقد الجديد الذي يمتلك الاستعداد الطبيعي .

المراجع والهوامش

(١) لم أجد نصاً يحدد في صراحة التعريف وصف النقد بالـDogmatique بالنقد القائم على القواعد المنسوبة الى أرسطو ، ولكني استنبطتها استنباطا لدى الدلالة هذه كلما وردت الكلمة .

وطبيعي أن تكون الكلمة عامة ، ولكنها في ميدان النقد تخصصت .

(٢) حال النقد ، كما فعل الدكتور مندور في كتابه « في الأدب والنقد » - ينظر

(٣) تنظر مادةDogme في المعجمات ، وستبدو عراقة صلتها بالدين .

(٤) وقد تعني الوقفة أهم ما جرى في تاريخ النقد الأدبي خلال النصف الثاني من القرن التاسع عشر وخلال القرن العشرين . . .

(٥)Jules Lemaitre-Les Contemporains-I, 244.

(٦) وترد أقل من ذلك directions واستعملت اشكالFormes ، واستعملتSortes وهي مناسبة ويمكن ان تترجم بأصناف النقد الأدبي على اساس من ان النوع ينقسم الى أصناف ، ولكنها لم ترد مصطلحا . . .

(٧) تردد مندور في كتابه الأول : في الأدب والنقد بين النوع والمنهج ، ولكنه تبنى المناهج صراحة في كتابه « الأدب وفنونه» - القاهرة ، دار نهضة مصر ، وقد تضمن محاضرات القاها عام ١٩٦٢ - ١٩٦٣ .

وحين وقف الدكتور محمد يوسف نجم ليترجم كتاب ديفد دينش : Critical Approaches to Literature سنة ١٩٦٧ لم يجد أحسن من « مناهج النقد الأدبي » وقد كان ذلك على اتفاق مع الدكتور إحسان عباس . مع أنهما ترجما قبل ذلك (سنة ١٩٥٨) كلمة أدل على الترجمة بالمناهج وهيMéthodes بالمدارس وذلك عندما نقلا كتاب ستانلي هايمن الى العربية .

(٨) وهو منهج أيضاً ، وقد استعملناه في طرائق البحث والتأليف . . . فقلنا « منهج البحث الأدبي » ونريد الخطوات التي يتبعها الباحث . . .

وألفThibaudet كتاباًخاصاً بعنوان فيزيولوجية النقد درس فيه ثلاثة أشكال من النقدFormes تنظر في200 هي النقد التلقائي والمهني ، ونقد المبدعين . . . وهي ليست مما نحن فيه ، وان اسم الكتاب ليس مصطلحاً . . . وتنظر ص56622

والفFrye كتابا بعنوان « أناتومي النقد » - تشريح . تحدث عن اربعة اتجاهات . . . ولكن تسمية الكتاب ليست مصطلحاً . . . وانما هي عملية دراسة وكتابة أربع مقالات (بحوث) .

(٩) هذا الدارس هو ستولنيتز ص . ٦٨ . ومما يذكر ان عنوان الفصل كان كما اورده المترجم العربي « أنواع النقد » ص ٦٦٧ .

(١٠) ينظر.Fayolle, 111-116

(١١) من النقد الفرنسي الذي وصف بالـDogmatisme بعد زوال سلطان قواعد أرسطو نقد.P. Bouaget, Brunetière Nisard - وللاستعمال صلة بتلك القواعد .

وقد ترد في النقد الحديث (المعاصر) كلمة عقائدي (وعقيدي ، وعقدي) لتصف اتجاها معينا يرتبط بطبقة معينة كالبورجوازية ، ثم يرتبط بالماركسية . . . وهي في هذه الحالة ليست - عادة - ترجمة لـDogmatisme وإنما هي ترجمة لـIdéologie وقد نقول النقد الإيديولوجي ، وقد فعل ذلك مندور في كتابه « النقد والنقاد المعاصرون » وقد قصر فيه النقد الايديولوجي على الفلسفات الجديدة التي تسيطر على وظائف الأدب والفن واهدافها في الحياة » . « وأهم هذه الفلسفات : الفلسفة الاشتراكية والفلسفة الوجودية اللتان نتج عنهما منهج نقدي جديد نستطيع أن نسميه بالمنهج الايديولوجي . وهو منهج يختلف عما كان يسمى في أواخر القرن الماضي بالمنهج الاعتقادي . . . » ولكن مندور قصر كلامه على ايديولوجية الفلسفة الاشتراكية - ينظر كتاب مندور ٢٢٩ - ٢٣٨ .

(١٢) ربما كان تصرف المؤلف في هذا المنهج أكثر من تصرفه في غيره .

(١٣)Dic, II, 1181 (Historicisme).

(١٤) الموسوعة الفلسفية (Historisme)

(١٥) تحدث مندور في النقد التاريخي في كتابه « في الأدب والنقد » ، وينظر به « الأدب وفنونه » .

(١٦) حتى يمكن ان يكون هناك « نقد تاريخي » « وتاريخ أدب » ـ ويريد مندور لتاريخ الأدب ان يشمل النشاط الفكري كله .

(١٧) للمنهج التاريخي ، والمنهج التاريخي في النقد تنظر المصادر في آخر كتاب « منهج البحث الأدبي » للمؤلف . وينظر للدكتور شكري فيصل ـ « مناهج الدراسة الأدبية » .

(١٨) ديتش ـ مناهج النقد الأدبي ٤٠١ .

(١٩) نظرية الأدب ٤٩ ـ ٥٣ .

(٢٠) ديتش ٤٠١ .

(٢١) آرنولد مقالات ٢٣ ـ ٢٨ .

(٢٢) نقل المقالة الى العربية الدكتور محمد مندور ، ونقل الدكتور محمد القصاص كتابه في « تاريخ الأدب الفرنسي » .

(٢٣) ينظر هايمن النقد الأدبي ١/ ١٨٥ ـ ٢١٦ ، Fayolle 320

(٢٤) هايمن ١/ ٢٠٦ .

(٢٥) لأندره موروا كتاب خاص بعنوان :

Aspects de la Biographie, Grasset, Paris 1930.

(٢٦) ترجم التعريف بالمادية الجدلية (الديالكتيكية) ، والمادية التاريخية الى العربية اكثر من مرة .

(٢٧) ترجم هذه الآراء الى الفرنسية Jean Fréville وترجمها ملخصة الى العربية محمد مفيد الشوباشي في كتاب « الأدب والفن » في ضوء الواقعية ، وترجمها بانتقاء ـ دكتور عبد المنعم الحفني .

(٢٨) وهو مترجم الى العربية .

(٢٩) وهما مترجمان الى العربية ضمن كتاب : لنين ـ في الأدب والفن ، جزءان ، ترجمة يوسف حلاق .

(٣٠) ينظر غوريلي ، تاريخ الأدب الروسي ، الواقعية الاشتراكية . . .

(٣١) مما ترجم له الى العربية : من الواقعية المعاصرة ، دراسات في الواقعية ، ماركسية أم وجودية ؛ وصدر عنه كتاب خاص في سلسلة أعلام الفكر العالمي ، بيروت ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر .

(٣٢) من أولئك ستولنيتز ، وصاحبا « نظرية الأدب » ديتش ، غوريلي ١٦٢ ، ١٤٢ ، ١٩٣ ، اوكونور ـ النقد الأدبي . . . وينظر اصول الفكر الماركسي لكورنو ترجمة مجاهد عبد المنعم ، وينظر كتاب السيد ينس ـ التحليل الاجتماعي للأدب .

(٣٣) ينظر عنه بالعربية كارلوني .

(٣٤) Carloni 40 (= كارلوني ٤٨ ـ ٤٩)

(٣٥) Calvet 686.

(٣٦) Calvet 687

(٣٧) Taine- Histoire de la littérature Anglise, Hachette Paris, I.XXII- XXXI.

(٣٨) ينظر عنه بالعربية كارلوني ، مندور ـ في الأدب والنقد ، الأدب وفنونه ،

(٣٩) Lanson. 1187.

(٤٠) كارلوني ٥٨

(٤٢) مندور ـ في الأدب ٨٦ ، ٨٣

(٤٣) مندور ـ الأدب وفنونه ١٤٤ ـ ١٤٥

(٤٤) Fayolle. 122.

(٤٥) Carloni. 50-53 (= ٦١ ـ ٦٤) .

(٤٦) Carloni. 53-54 (= ٦٤ ـ ٦٦) .

(٤٧) نترجم بذلك الكلمة الأجنبية ، وقد نظر المترجم الأول الى الأصل في الكلمتين ، ينظر معجم Le Robert ولسان العرب ،

(٤٨) استعمل الدكتور مندور التأثرية . . . وترددت اللفظتان . . . ولكن الانطباعية هي التي غلبت ، وقد يكون من اسباب ذلك انها اللفظة التي استعملها الفنانون العرب . . .

(٤٩) Robert, III, 640-644; Larousse X xx S., Bénac

(٥٠) Fayolle, 129.

(٥١) ترجم الى العربية عدد من قصصه ، منها جريمة سلفستر بونار ، الآله عطاش ، تاييس ، حديقة أبيقور .

كما ترجم كتاب مؤلف عنه بعنوان « أناتول فرانس في مباذله » ، وأصدرت المؤسسة العربية في سلسلة اعلام الفكر العالمي ترجمة لكتاب جاك سوفيل عنه وفي كارلوني ، الانطباعية ، وينظر مندور ـ في الأدب والنقد ، جيل لمتر

(٥٢) تضطرب المراجع في تحديد هذه الفترة ، ويقول سوفيل ص ١٨٤ : « ١٨٨٧ ـ ١٦ يناير (كانون الثاني) : وقائعه الاسبوعية في الطان تتخذ عنوانا : « الحياة الأدبية » .

(٥٣) وصدر جزء خامس عام ١٩٥٠ .

(٥٤) A. France-La Vie Littéraire I, I-VII

(٥٥) بوساطة. Belis, 207-208

(٥٦) بوساطة. Fayolle, 130

(٥٧) له في. Fayolle, 307-303 : « ضعف النقد الانطباعي »

(٥٨) نقلا عن. Fayolle, 310-311

(٥٩) من مراجعه بالعربية كارلوني ، وكتب عنه الدكتور مندور في كتابه « في الأدب والنقد » ٩٠ ـ ٩٤ ـ ويبين مبادىء التأثرية (الانطباعية) وعيوبها .

(٦٠) Brunetière-Les Contemporains, I, 229.

(٦١) و (٦٢) ينظر كارلوني · Fayolle, 313-312

(٦٣) ينظر اوكوتور ـ النقد الأدبي ٣١ ـ ٥٦ .

(٦٤) مما تدرسه كتب علم النفس . . .

(٦٥) يلتقي في هذا الموقف الذين يزاولون النقد مقيدين تماماً بتيار ضيق من فلسفة او سياسة او اجتماع . . . لا يهمهم من النص الأدبي إلاّ التيار الذي يخضعون له .

(٦٦) وتأثر العرب بهذا المذهب في النقد ، ومن أشهر من يذكر جماعة الديوان وجماعة ابولو .

(٦٧) وممن يذكر بعده بول بورجه

(٦٨) وقد نقلت له عدة كتب الى العربية منها : تفسير الأحلام ، ترجمة مصطفى صفوان وراجعه مصطفى زيور ، القاهرة ، دار المعارف بمصر ، سلسلة المؤلفات الأساسية في التحليل النفسي د . ت ؛ حياتي والتحليل النفسي ترجمة مصطفى زيور وعبد المنعم المليجي ، القاهرة ، الدار نفسها ، السلسلة نفسها ، ١٩٥٧ التحليل النفسي والفن دافيشي ـ دوستويفسكي ، ترجمة سمير كرم ، بيروت ، دار الطليعة ١٩٧٥ .

وقد اعتمدناها في إعداد هذا الموضوع .

ومنها محاضرات تمهيدية جديدة في التحليل النفسي ترجمة الدكتور احمد عزت اراجح ، ثلاث رسائل في نظرية الجنس (ثلاث مقالات . . .) ، الجنس وأثره في السلوك الإنساني ، معالم التحليل النفساني ، موسى والتوحيد ، الحلم وتأويله ، دافنشي (ترجمة أحمد عكاشة) .

(٦٩) الدكتور مصطفى سويف ـ الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة ، القاهرة ، دار المعارف بمصر ، منشورات جماعة علم النفس التكاملي ، ط٣ ، ١٩٧٠ (ط١ ، ١٩٥١ ، ط٢ ، ١٩٥٩) .

وجاء لدى كارلوني ص ١١٩ « وهكذا تتكون الأبعاد المختلفة للشخصية ، الـ « هو » (مجموعة الغرائز والدوافع اللا شعورية) « الأنا » (مجموعة وظائف الوعي والإدراك) و « الأنا العليا » (استجابات الشعور بالذنب والروادع) . . »

القمع Suppression ، الكبت Repression او Refoulement ، القلب Conversion
(٧٠) Bénac 161-162
اطلق الاسم سنة ١٩١٤
وصار ما وصل اليه فرويد مذهباً اطلق عليه الفرويدية Fruedisme Dic,. 336-338 ، الموسوعة الفلسفية ٣٠٣ وتنظر ص ١٠٦ .
(٧١) ينظر عقدة أوديب في الاسطورة وعلم النفس تأليف باتريك مُلاهي Mullahy ترجمة جميل سعيد ، مراجعة الدكتور أحمد زروي ، بيروت ، مكتبة المعارف بالاشتراك مع مؤسسة فرنكلين ١٩٦٢ ص ص ١٠ - ١٣٧ .
(٧٢) مصطفى سويف ، ستولنيتز ١٢٦ .
(٧٣) ستولنيتز ٦٩٩
(٧٤) هايمن النقد الأدبي ١/ ٢٦١- ٢٦٣
(٧٥) فرويد ، تفسير الأحلام ٢٧٦ - ٢٨٠ - ٢٨١ - وينظر حياتي ٧٤ - ٧٦ .
(٧٦) هايمن ١/ ٢٦٣
(٧٧) فرويد - التحليل النفسي والفن ، ترجمة كرم ١١٠ - ١١٢
(٧٨) وانه ربما قيد احكامه بما يفيد الاحتياط ويعتمد الترجيح ويدعو الى الأناة . ينظر هايمن ١/ ٢٦٤ ، مصطفى سويف ٧٣ .
(٧٩) هايمن ١/ ٢٦٤ - وفرويد يعلم ان القصة القصيرة هذه « لا قيمة لها في ذاتها » ، حياتي ٧٦ .
(٨٠) هايمن ١/ ٢٦٢
(٨١) ينظر سويف ٧٣ - ٧٥ ، ١٩٩ - ٢٣ ، الدكتور سامي الدروبي - علم النفس والأدب ، القاهرة ، دار المعارف ، منشورات جماعة علم النفس التكاملي ١٩٧١ ص ٢٢٦ .
(٨٢) فرويد - حياتي ٦٢ .
(٨٣) من آثار ادلر التي ترجمت الى العربية : الحياة النفسية ، تحليل علمي ، ترجمة محمد بدران وأحمد محمد عبد الخالق بك ، القاهرة ، لجنة التأليف والترجمة والنشر ١٩٤٤ . وينظر ملاهي ١٤٠ - ١٥٤ .
(٨٤) الدروبي ٢٠٣ - ٢٠٨ ، وينظر ملاهي ١٥٥ - ١٨٩
(٨٥) الدروبي ٢٢٥ - ٢٢٦ - من مصادر الدروبي
Jung, «Psychology and Literature» in Creative Process» University of California 1958, «Essais de psychologie analytique, tr. Le Lay, Paris, 1932.
(٨٦) فرويد - حياتي ٧٤ - ٧٥ ، هايمن ١/ ٢٦٢ ، ٢٦٥ - ٢٦٧ ، ستولنيتز ٧١٢ - ٧١٧ ، اوكونور - النقد الأدبي ٢٠٢ - ٢٣١
(٨٧) فرويد - حياتي ٧٥ .
(٨٨) هايمن ١/ ٢٦٥ - ٢٦٦ - وينظر ملاهي ٤٤٠
(٨٩) ملاهي ١٩٨ ، وينظر من رانك ١٩٦ - ٢٤٠
(٩٠) هايمن ١/ ٢٦٧ - ٢٦٨ . وله دراسة عن يو (١٩٣٣)
(٩١) ينظر كارلوني ، ستولنيتز ، الدروبي . . .
(٩٢) نقل كتابه « مبادىء النقد الى العربية ، والف الدكتور فايز كتابا بعنوان « النقد النفسي » عند أ . أ . ريتشارد ، القاهرة ، مكتبة الانجلو المصرية ، سلسلة « مكتبة النقد الأدبي » د . ط .
(٩٣) هايمن ١/ ٢٤٤ - ٢٨٥ ، ١٨٥ - ٢١٥ ، وينظر اوكونور .
وينظر ممن لم يذكر للنقد هنا ديتش ٥٢٣ - ٥٤٧ ، اوستن وارين ١٠١ - ١١٨ ، هول ١٦٨ -
(٩٤) ممن ألف في مصر عن علم النفس والأدب . . . : حامد عبد القادر الاستاذ في كلية دار العلوم - دراسات في علم النفس الأدبي ، القاهرة ، المطبعة النموذجية ، لجنة البيان العربي ، ١٩٤٩ ، وقد رأينا كتابي مصطفى سويف والدروبي (وهو

سوري طبع كتابه في القاهرة) ، وينظر أمين الخولي ـ مناهج تجديد في النحو والبلاغة والتفسير والأدب ، القاهرة ، دار المعرفة ١٩٦١ ؛ محمد خلف الله ـ من الوجهة النفسية في دراسة الأدب ونقده ، القاهرة ، لجنة التأليف . . . ، ١٩٤٧ (وأعيد طبعه) ؛ ماهر حسن فهمي ـ المذاهب النقدية ، القاهرة ١٩٦٢ .

وينظر ـ بالطبع ـ مندور « في الأدب والنقد » ، الأدب وفنونه . . . والف الدكتور عز الدين اسماعيل التفسير النفسي للأدب ، طبع في القاهرة ، وبيروت .

وممن الف بمقتضاه العقاد ـ ابو نواس ، عمر بن أبي ربيعة ، محمد النويهي ـ ابو نواس . . .

(٩٥) ١٠١ وShipley

(٩٦) تاريخ الأدب الروسي ١٠٥

(٩٧)Shipley, 382

(٩٨) هو غوريلي مؤلف « علم الأدب السوفياتي » (سنة ١٩٤٧) . وقد نقلنا عنه هنا كل ما جاء بين قوسين دون نص على المرجع . تنظر منه ص ص ٢٩ ، ٣٥ ـ ٤٥ ، ١٠٩ ، ١١٧ ، ١٣٩ ، ١٤٥ ، ١٥٨ ، ١٦٨ ، ١٧٢ ، ٢٠٤ .

(٩٩) تاريخ الأدب الروسي ١٢١ .

(١٠٠).Shipley, 382 ـ وينظر اوكوتور ٨٤ .

(١٠١) ذكرنا في فصل « الأسلوب » ما ترجم عن البنيوية ، ومشروع العرب المعاصرين بالاهتمام بها وأشرنا الى وجود مقدمات وريادة لنا في تراثنا ، لـدى عبد القاهر الجرجاني خاصة . هذا إلى أن كثيراً من النقد العربي القديم نقد شكلي وقد وصفه الفرنسيون بكلمتهم نفسها وهي الـFormalisme ولا سيما بعد ان اطلعوا على كتاب أمجد الطرابلسي ـ وهو رسالة دكتوراه : نقد الشعر عند العرب .

(١٠٢) بين الأساتذة الذين يشتغلون ـ ويؤلفون ـ في شؤون النقد الفرنسي عدد لا بأس به يرجع في أصله إلى روسيا أو غيرها من الأقطار الاشتراكية ، ولعلهم على خلاف مع النظام الاشتراكي .

(١٠٣) ينظر ـ نهاد المتكرلي ـ اتجاهات النقد الأدبي الفرنسي المعاصر ، بغداد ، الموسوعة الصغيرة ـ ٣٦ ، وزارة الثقافة ١٩٧٩ .

الخاتمـــة

الفن إبداع ، وهو في صميم الطبع الإنساني يختص به إنسان دون إنسان ولا تختص به أمة دون أمة، وإذا كان الإبداع خاصا، فليكن تذوق الفن عاما. وهو منذ بدائيته حتى تطوره ، ماراً بما كان للعراق القديم ولمصر القديمة . . . ثم اليونان القديمة بالطبع . . . مفخرة من مفاخر الإنسانية ودليل على أصالة عنصر التحضر فيها . . . ثم دليل الحضارة نفسها . ولا خير في مجتمع يدّعي الحضارة ولا يفهم معنى الفن ولا يقدره حق قدره .

وتستطيع أن تقول إن الفن في أصله وجوهره وأحسن ما كان ويكون عليه ، نشاط خيرٍ ، ولا يوجد فن عال يقوم على الشر أو يدعو إليه . وإن وجد فنان يبدو عليه الشر ، فما هو بشرير في طبعه، وان فنه يعكس الظروف القاسية التي مر بها والمجتمع المضطرب الذي احتواه . والمجتمع الراقي يعرف ان للفن خصوصيته ضمن عموميته، ويعمل خلال هذا المنظور على أن يهيء للفنان سبل الإبداع ، ليزداد خيراً .

ومن الفن الأدب الإنشائي . وقد أخذ الأدب الإنشائي سبلاً متنوعة بين الشعر والنثر الفني فكان شعراً غنائياً ، ملحميا ، تعليميا ، مسرحياً . . . وكان خطابة وقصة ورسالة ومقالة ومسرحية . . . وما زالت هذه السبل بين نمو وضمور وتعدد وولادة حسب الظروف الداعية ومتطلبات المجتمع ونبوغ النابغين . . . وهي لا تبقى - على أي حال - حقولاً متباعدة - تفصل بينها حواجز معتمة . . . وإنما هي مصطلحات للتعريف وتغليب لصفة على صفة . . . والجوهر واحد . . . وقوامه الإبداع ، ويبقى الإبداع الأدبي ، كما يبقى الفن ، في الصدارة من حياة المجتمعات المتحضرة كما كان في الحياة الاجتماعية الأولى مع زيادة في القصد الى الرعاية ووعي بالتعظيم .

ولا يمكن أن تمر ظاهرة الفن على الإنسان ولا تثير فيه سؤ الا ، ولا يبعثه السؤ ال على الجواب . ماذا ؟ وكيف ؟ ولماذا ؟ فالتفكير - كما هو بديهي - من خلق الإنسان كذلك . . . وكل ما في الأمر ، أن الجواب يختلف بمقدار ما لهذا الإنسان من تجارب وتأملات وتراث فكري . . . وبمقدار ما يحيطه من عوامل اجتماعية وثقافية . . . وما يتميز به فرد من فرد في شؤ ون الذكاء والتبصر والنظر والاستفادة من الظرف والتراث والتصرف بهما والتفرغ ثم الإضافة والتجديد . ولا تقف الحال في ذلك عند حد ، وكلما كان المجتمع أكثر رقياً ازداد اهتمامه بالأمر واشتد شعوره بضرورة البحث ، وخرج من الخرافة الى

المنطق ، ومن المنطق النفاذ الى ما وراء الأشياء ، والاعتـراف للفـن بالخصـوصية التي اكتسبها منذ أن كان .

إن السؤ ال والجواب في الحياة فلسفة ، والسؤ ال والجواب في الفن فلسفة فن ، وفي الأدب فلسفة أدب . . . والفلسفات الثلاث متكاملة ، تقترب من النجاح ـ وتبلغه ـ اذا انطلقت من المادة نفسها . الحياة كما هي في واقعها ؛ الفن في أصنافه المختلفة من موسيقى ورسم . . . وأدب ، الأدب في شعره ونثره المبدعين . وإلاّ جاء الكلام فارغاً ، وكان ، في أحسن ما يقال فيه ، بعيداً جداً عن الحقيقة وضرباً من الترف العقلي والتجريد النظري .

ويخطىء من يرى هذه المسائل نظرية صرفا تدرك مجردة عن الأصل المادي الـذي قامت عليه . ويخطىء من يحسب وهو ينظر اليها في عقلية التجريد والفصل بين الأشياء المتكاملة ـ ان الناقد لا يمت اليها وأنه يستطيع أن يستغني عنها . ان علمه بها أساس في نجاحه ، وكل ما في الأمر ، أنه يدرسها على نسب مختلفة تزداد كلما اقتـرب من عملـه الأسـاس . انه يلم بالفلسفة ـ والفلسفات ـ ، ويلم بفلسفة الفـن ـ والفـن ـ ، ويطيل الوقفة عند نظرية الأدب لأنها أساس في النقد النظري ، ولا تعدم من يقـول : نظـرية الأدب وهو يريد نظرية النقد ، وبالعكس . . . والمطلوب من النظرية الأدبية المقصودة قربها من النصوص الأدبية وانبثاقها عنها وكونها ثمرة مزاولة ادباء ونقاد . ومن هنا جاء اهتمامنا ـ هنا ـ بالشعر الغنائي والتعليمي والملحمي والمسرحي وبالخطابة والقصة والمقالـة والمسرحية النثرية . . . وبالاسلوب . انها مواد نقدية بقدر ما هي مواد الأدب عموما ومواد النظرية الأدبية لدى التصنيف والتفصيل . وكان اهتمامنا بها بمقدار ما تتصل بثقافة الناقد وفكره وعمله . وتبقىٰ بعد ذلك وقفة طويلة عند النقد نفسه : ماذا ؟ ولماذا ؟ وكيف ؟ وهذا ما حدث . ولعلك لاحظت امكان توزيع الكثير من مادة الأنواع الأدبية على الإجابة عن هذه الاسئلة في موضوع النقد الأدبي نفسه : في تعريفه ومؤ هلات صاحبه وتطوره على التاريخ وتعدد مناهجه . . . وأثر هذا التعدد في إثراء التجربة واستقلال مجموع التراث النقدي في تحقيق جودة الحكم وصحة التفسير وبعد الكشف ، ليستطيع الناقد انجاز مهمته في خدمة المبدع والقارىء والتوسط بينهما في تواضع يزيد من قوة شخصيته ، وفي ذكاء يمنحه تميزاً خاصاً ،وفي براعة تجعلنا نعترف له بالموهبة الخاصة والاستقلال . . . ضمن المجموعة البشرية بالطبع ، هذه الموهبة التي تحلل النص الأدبي ثم تركبه . . في عمق يهيىء لصاحبه صفة المبدع . فالشاعر مبدع إذ يضع الطبيعة او المجتمع في قصيدة ، والناقد مبدع إذ يضع القصيدة في مقالة . . . وهكذا يحسن ان نفهم الإبداع النقدي ، كالإبداع في أي

مجال في الحياة وفي الفكر : العمق وتحقيق ما لا يحققه الآخرون ، ثم لا بد من عرض هذا الذي أدركه الناقد من أسرار النص في لغة سليمة لفظاً وجملة وبناءً ليكون واضحاً مفهوماً للشاعر والقارىء ، وليقرأ في يسر ولين . ولا بأس ، بل يحسن ، بل يجب ان يدل على نفسه أي على خصوصيته في هذا الذي يكتبه ، وليكن ذا اسلوب . . . ينفذ الى قلب القارىء كما ينفذ الى عقله . . . بشرط الاّ يخرجه ذلك عن مهمته في حسن التوسط فيحيله شاعراً آخر يستدعي ناقداً آخر ، وقد يحدث هذا ، ويكون حينئذ ابداعاً بالمعنى الفني ، وهو جميل لدى حصوله كجمال الشعر والقصص . . . ولكنه ليس المطلوب الأول في النقد ولا المهمة المتفق عليها . . . لأن التعليم هو المطلوب الأول . . . والنقد ـ بعموم النظر إليه . أدب تعليمي (وصفي) يتخذ الأدب الإنشائي موضوعه . . .

والنقد إن تخصصت مهمته بالحكم والتفسير والكشف . . . وما هو الى ذلك مما هو كائن ويمكن أن يكون . . . فإنه يلتقي في مصطلح الأدب التعليمي بمجموعة من العلوم والمعارف في مقدمتها النحو والصرف وفقه اللغة . . . والعروض . . . والبلاغة . . . . وهي وإن كانت علوما مستقلة منفصلة عن بعضها بحدود وتعريفات ، فانها تلتقي في جملتها باعتمادها على الشعر والنثر الفني مادة أساساً لها، ثم أنها متصلة متكاملة مع بعضها، وهي ضرورية للنقد . ومنها ما هو ضرب من ضروب النقد ، ولا اخالك تجهل مكان العروض من الشعر ، أو تجهل أن البلاغة ـ في خير ما هي عليه ـ جانب من النقد ، اذا افترقت عنه أنهكها الإعياء وسقطت ميتة ـ أو كالميتة .

وتعرف هذه العلوم بعلوم اللغة . وهل يوجد أدب من غير لغة ؟ وهل الأدب الا فن وسيلته اللغة ؟ وقد وجد قديماً نقد لغوي (نحوي أو فقهي) يزاوله قوم اختصوا باللغة فهم لا يخرجون عن اطارهم الخاص ، وهم يؤدون للنقد ضمن هذا الإطار الخاص خدمة ، قد تكون جزئية ، ولكنها خدمة على أي حال . فهم في شطر يحققون النصوص ، وينفون عنها ما ليس منها ويقدمونها موثقة مؤصلة ؛ وهم في شطر آخر يقفون حماة دون العبث وحرّاسا على الأمانة ، فينبهون على الخطأ لدى الإعراب ، ويبلغون عن الخطل في استعمال الكلمة في غير مكانها اللائق . . . واذا كان محصلة هذا الشطر ما يعرف بنقد العيوب . . . او التصويب . . . فان النقد في مسيرته المتطورة لم يزدد الا صلة باللغة . . . ولا يتم نقد من دون التفات الى اللغة ، فيما أصابها من قوة وجمال وفيما أحدثت من قوة وجمال ، وإذا احتاز « الشكليون » اللغة لأنفسهم قديماً وحديثا ، فإن مجد اللغة عندما تكون حياة . . .

وتكون وحدة من شكل ومضمون . . . وهي في ذلك عدة من عدد النقد في أعلى ما يجب أن يكون عليه .

وما تزال علوم اللغة تتشعب وتتوطد . . . وما زال الأدب التعليمي يتسع ويتعدد . . . وكان من هذا الأدب التعليمي : تاريخ الأدب والأدب المقارن . وأبسط ما يقال في تاريخ الأدب إنه الأدب مرتبط بزمن . ويقسم ـ على هذا ـ أدب أمة من الأمم إلى أقسام زمنية تأخذ مرة اسم الحكم السائد ، ومرة القرن . . . ولكل زمن صفات خاصة به وأعلام . وقد يبالغ مبالغ في الحس التاريخي فيفقد شخصيته ولا يعمل أكثر من الجمع والتبويب على أساس من أن هذا الذي يعمله هو تاريخ الأدب بالمعنى الصحيح . وقد يفسح مجالاً لشخصيته ويتخذ التاريخ عاملاً في تفسير الأدب ثم يعود بالقديم إلى المعاصرة فيكون عمله نقداً أو ضرباً من النقد . ولا يستغني ناقد الأدب القديم عن عمل المؤرخ الأدبي بأي معنى كان .

واتخذ الأدب المقارن معنيين . الأول : أن يعقد موازنة بين أدبين أو أديبين مبيناً ما اتفقا فيه وما اختلفا دون ان يكون لأحدهما صلة بالآخر او دون اشتراط لهذه الصلة ، فيقارن بين أدب انكليزي وأدب عربي ، وموضوع فرنسي قديم بموضوع عربي قديم وأديب الماني بأديب عربي . . .

ويشترط المعنى الثاني أمرين بأن يكون بين أدبين مختلفين من أمتين مختلفتين ، أو أديبين . . . أو ظاهرتين . . . من أمتين مختلفتين (أو أكثر بالطبع) ، وأن يكون تأثير لأدب في آخر . . . فأنت فيه تدرس التأثير . وهذا هو المعنى الذي غلب . وانك تلفظ المقارن بفتح الراء ان أردت اسم المفعول واتبعت المصطلح الفرنسي ، وبكسرها إن اردت اسم الفاعل واتبعت المصطلح الانكليزي . وهو على أي حال ، ضرب خاص من النقد الأدبي . وقد منحه الاهتمام الخاص به والتوجه اليه في حدود تعريفه صفة الاستقلال (ينظر فان تيجم : الأدب المقارن . .) .

ويمكنك أن تعد من الجديد في الأدب التعليمي : « نظرية الأدب » . ولم يكن الأمر غريباً عليك فقد درسناها ـ هنا ـ في النقد الأدبي ، وقد يكون في هذا الدرس افتيات عليها ـ وعلى النقد نفسه ـ ولكنه يحفظها قريبة مما وجدت له ، ويهيىء للنقد مادة تثريه دون أن تثقله .

ويمكن أن تدرس « نظرية الأدب » ـ كما هو حاصل ـ على أنها مادة مستقلة تعالج تعريف الأدب وغايته وأصنافه وأصناف أصنافه ، وصلته بالفن والأخلاق وعلم الاجتماع

والنقد . وخير ما تدرس عليه ـ وقد تكرر القول في ذلك ـ قريبة من النص الإنشائي والنقد الأدبي ، ومن هنا كان إمكان دراستها في النقد الأدبي ، وكان الخوف من الابتعاد عما وجدت له إذا درست مستقلة .

إن درسها مستقلة يهيىء لها عمقاً وطولاً . . . وكلما طالت أوغلت في النظرية ونأت عن النقد الأدبي ودخلت في الفلسفة وفلسفة الفن . . . وتتوقف المسألة بعد ذلك على قرب من يتولاها أو بعده عن الأدب الإنشائي وعن النقد . . . والتوقف هذا نسبي لأنها مبعدة لا محالة . . . حيث تدرس مستقلة . . . . وهي لدى الفرنسيين تدرس جزءاً من علم الجمال ، وتدرس حينئذ في قسم الفلسفة من الجامعة فيزداد بذلك بعدها عن أرضها وأهلها .

أما نحن فقد حرصنا على القرب حتى ادخلناها في النقد الأدبي وفي صميم القسم الأدبي من الدراسة الجامعية . . . وما زال الأمر بين أخذ ورد ولكل وجهة نظر . . . وتبقى وجهة نظر الطالب ـ وأي سامع ـ عندما ترد كلمة « النقد الأدبي » . . . فانه أول ما يذهب به الظن الى عملية النقد الأدبي ، الى الأدب منقوداً . . . ولم يكن في ذلك على ضلال . . . فهذا هو النقد الأدبي في الأصل وفي كل وقت ولكن الذي دار حوله على مر الزمن وقام منه وانبثق عنه من أمور التعريف والغاية والتصنيف والتاريخ . . . والمناهج . . . لم يلبث أن صار له كيان وصارت له أهمية . . . . واستحال أمراً ملازماً حتى قيل : النقد نقدان : نظري وعملي . . . وهذا الذي يدرسه الطالب في هذا المنهج او في هذا الكتاب يدخل في الجانب النظري وهو يزود الطالب ومن يقصد الى أن يكون ناقداً او ان يتحدث في أمر النقد خبرة وعلماً . . . ويهيىء له فوائد جمة . . . ولك ان تفهم بعد ذلك « مقدمة في النقد الأدبي » على أنها « مقدمة الى النقد الأدبي » . اما النقد العملي فيحسن أن يأتي بعد ان يتزود طالبه الجانب النظري ومن ثم يدخل في الممارسة بعد توجيه وتحت اشراف . . . وإلاّ فليس هناك كتاب بعنوان « كيف تكون ناقداً » وان وجد هذا الكتاب او وجد وجه من وجوهه فانه يظل اشبه بكتاب « كيف تتعلم السباحة » تقتنيه وتقرأه ولا تنزل معه ـ أو بعده ـ الى النهر . . . علماً أن ليس كل من ألم بالنقد النظري أو تخصص فيه تأليفاً او تدريساً تقدم الى النقد العملي او تقدم فيه ، فمن الناس من يبقى عند الجانب النظري ، ومنهم من يخطو خطوة أخرى يمارس فيها العملية النقدية ، يواجه الشعر والقصة والمسرحية . . . حاكما ومفسراً ومكتشفا . . . عارضاً نتائج عمله في لغة سليمة . . . وينشرها في جريدة أو مجلة أو كتاب . . . وهذه الخطوة هي المفضلة ـ ان لم

تكن الواجبة ـ ، ولكن المهمة صعبة مختلفة عن مهمة المرحلة السابقة في العلم والتعليم ؛ وينجح صاحبها بمقدار ما يتمتع به من المؤهلات وبمقدار تدربه واستمراره حتى تتبلور شخصيته وتتوطد طريقته . . . فاذا ثبت ذلك وجب استمراره ليؤدي الرسالة التي هو لها . . . وإلاّ فالأولى به الانسحاب من الميدان ، حرصاً على الحقيقة واحتفاظاً بسمعته ودفعاً للتضليل . . . وليقف عند الجانب النظري إذا شاء وليبحث عن الطريق الأنسب له إذا شاء . . . فما كل من تمكن من النظرية استطاع التطبيق وقد ينجح في التطبيق امرؤ أقل تمكنا منه في النظرية .

وتقول أما يمكن للعملي أن يستغني عن النظري . . ويأتيك الجواب بالنفي لما في الجانب النظري من فكر وتجربة وتلخيص لتجارب طويلة عبر التاريخ ، واذا كان ذلك ممكناً في الأطوار الأولى من التاريخ يوم كان النقد انطباعياً لا يعدو عن حكم بكلمة أو كلمات معدودة محدودة . . . فانه لم يعد ممكنا وقد تراكمت التجارب وكثر الاعلام وكان من أمر استقلال النقد نوعاً قائما بنفسه في أواسط القرن التاسع عشر . . . وبرع فيه سنت ـ بيف على ذلك المستوى العالي . . .

لقد شق النقد الأدبي طريقه في صعوبة . . . حتى صار نوعا متميزاً له حدوده وقيمته ،ومضى قدماً يزداد قوة ومكانة حتى صار ضرورة يعترف لهبها من لم يكن يعترف ، وعد مظهراً حضارياً عاليا ، وصار الدارسون يبحثون عنه في قوة الأدب الإنشائي أو ضعفه ، وصار المبدعون أنفسهم يلقون على عاتقه مسؤولية كبيرة ، ومنهم من مارسه ممارسة فعلية إلى جوار إبداعه الإنشائي فأضاف خبرة الى خبرة ورفع شأنا على شأن دون ان يكون ذلك شرطا . . . فلقد مضى ذلك الزمن الذي يعيرّ به الناقد بأنه ليس بشاعر أو انه شاعر ضعيف . . . واستقر الأمر على ان الشعر عملية لها مؤهلاتها . . . والنقد عملية أخرى لها مؤهلاتها . . . وقد يحدث ان يجمع المرء بين هذه وهذه ، ولكن ذلك نادر وليس شرطاً . . . وربما جار الجمع بين العمليتين على العمليتين كلتيهما . . . وكان آرنولد ـ في القرن التاسع عشر ـ شاعراً ناقداً . . . واحتل النقد المكان الأول في الشطر الأخير من حياته وتضاءل فيه الشاعر . . .

لقد حقق النقد الغربي في القرن التاسع عشر الكثير الكثير . . . وها أنت ذا تراه في القرن العشرين وطيد المكانة ، منتفعاً بالتجارب الطويلة على آخر ما ورثه عن القرن السابق عليه وما انبثق عن تجربته من مناهج وأعلام . . ساعياً الى التجديد والإضافة حتى بدا عليه الجهد والتكلف في ذلك ، والادعاء والاستلاب أحيانا ، لا لأن النقد استهلك

نفسه ، ولكن لصعوبة الأرض على الحارث وبانتظار عوامل الخصب وعبقرية البذرة ، وذلك آت لا ريب فيه . وحتى يتحقق المنتظر ، فخير ما يوصف به الناقد المعاصر حسن استيعاب الماضي وحسن التصرف به والزيادة المتناسبة وإمكاناته ، ليقل التجريب والادعاء والفوضى وإظهار القديم بمظهر الجديد ، وليصفو الجو وليجد « الناشيء » السلّم معداً للصعود .

ومع هذا ، يبدو أن لا مناص من ضجة بين الحين والحين ، وشيء جديد او ما يتراءى جديداً وبروز اسماء عن حق وغير حق . وقد ظهرت الضجات على شكل مذاهب أدبية تبدأ جديداً ينقضُّ على قديم وتنتهي قديماً يلاقي الضربات التي يسقط تحتها إعياء . . . كانت السريالية آخرها . . . وضجات حاولت أن تكون مذهبا في مقدمتها الوجودية . . . وكل مذهب يترك أثراً في الحياة الأدبية وينبه النقد الى جانب لم يحرثه من حقله أو لم يحرثه جيداً . . . فيستجيب ويضيف تجربة جديدة الى تجارب سابقة سعياً وراء الكمال أو التكامل .

ولم يعدم النقد نفسه ضجات خاصة به ، فما يكاد يستقر ويهدأ حتى يجد من شؤون الحياة ما يتراءى معه لقوم أنه صار عتيقا وأنهم يستطيعون ان يجددوا ويبتكروا أو انهم يستطيعون ـ أحيانا ـ أن يؤكدوا ذواتهم عن طريق هذه الدعوة . . . وكان من ذلك ما ظهر في امريكا وانكلترة من قصر النقد على النص ، من تحديد عمل الناقد بوقفة طويلة عند اللفظة والجملة وتتابع الفقر ضمن البناء العام . . . غير ناظر ـ أبداً ـ الى أثر اجتماعي أو غاية أخلاقية . . . وجاءت فرنسا في الستينات ، وكأنها استطالت مدة الهدوء والاستقرار في النقد ، لترفع راية النص والشكل والبنيوية والاسلوبية ، وهي وسابقاتها لا تخرج عن الميدان الشكلي أو اللغوي . ومعلوم ان هذا ليس بالجديد وقد رأيناه يشتد في روسيا (وجيكوسلوفاكيا . . .) باسم الشكلية ، أو البنيوية التي يكاد يستحيل معها النقد لغة ، أو الجمالية وفي قصد ـ أو غير قصد ـ إلى مقاومة الواقعية والثورية . . . ولم يكن من باب المصادفة أن نرى في قاعدة النقد الفرنسي الجديد الشكلية الروسية ونرى في أعلامه المهاجرين من روسية ـ وغيرها ـ بعد أن قامت الدولة السوفييتية وتوطدت . . . الشكلية أو بعثها ، وما قد يدخل فيما هو أكثر من الرضى .

ثم إن المتطرفين في هذا الجديد والخالين غرضا منه لا يلبثون أن ينتبهوا أو ينبهوا الى أن النص الأدبي أوسع من الشكل واللغة معزولة عن الحياة التي انبتتها،فيروحون يضطربون في أمرهم ويخلطون في مذهبهم ما لا يفترض أنه منه . ويسيرون ـ هكذا ـ في

طريق الاعتدال ـ ان صح التعبير ، وفي طريق النقد الكامل على المعنى الأصح . . . يدعوهم الى ذلك واقع الحال وتاريخ مقابل طويل من النظرات الفلسفية والمواقف التفسيرية ؛ وواقع مقابل من تطور يريد لنفسه أن يكون جديداً أو يبدو جديداً من تحكيم الفلسفة بالأدب ، وتحكيم الخارج بالداخل حتى يبلغ التطرف في ذلك أن يكون المهم هو الفلسفة ولا قيمة بعد ذلك لعناصر الجمال اللازمة التي تجعل الأدب ـ مع الفلسفة ـ أدباً . واذا اعتدلت هذه النظرة وأفادت من قساوة التجربة ووسعت من منظورها الفني . . . فانها لا تنتهي عند هذا الحد . . وسيوجد من يبعثونها جديدة أو على أنها جديدة حتى إنها لتعلو باسم اجتماعية الأدب وينبثق عنها معاهد لعلم اجتماع الأدب . . . وتجر الدعوة ـ بطبيعتها واهتمام القائمين عليها ـ الى اعتبار الأدب شاهداً اجتماعياً وميدانا لتطبيق علم الاجتماع ، واعتبار نصوصه في أحسن الحالات أمثلة ووسائل أيضاح أي انها تنظر في النص على أنه أدب أولاً ثم تتبين فيه ما تتطلب من اجتماعية ، وهذا هو المقصود بأحسن الحالات ، لأن من الحالات ـ وهي السائدة ـ ما لا ترى الأدب أدبا إلا اذا توفر على المعنى الاجتماعي . . . وينسى « العلماء » وهم في غمرة هذا التطرف ما للأدب من خصوصية وعناصر جمال ترتبط باللغة حين تغدو صورة جميلة . . .

ويسفر النقص هنا، ويفضحه الشكليون أو طالبو الكمال. . . ويتراجع أصحاب الدعوة ـ أو انصارهم ـ من اجتماعية الأدب أو نفسيته أوسياسيته . . . الخ قليلاً ـ أو كثيراً ـ بعد أن يكونوا قد عمقوا جانباً من جوانب النقد يجدى عندما يتولاه النقاد .

ولن تقف الحال عند حد ، وستظل تتجدد وكل مرحلة جادة تزيد هذا الجانب أو ذاك عمقاً يصب في المجرى العام للنقد الأدبي كما يجب أن يكون في خصوصيته وخصوصية الأدب نفسه. . . إن للنقد الأدبي خصوصيته كما ان لعلم اللغة خصوصيته، ولعلم الاجتماع خصوصيته ، ولم يعد النقد ـ بعد كفاحه الطويل ـ محط استهانة أو تبعية أو ضياع .

ولا غنى للناقد ـ ولمن يطمح أن يكون ناقداً ـ عن الإلمام بهذا الكفاح والوقوف على الخصوصية. وإذا كانت هذه حال الناقد الغربي وقد ورث ما ورث من التجارب على مدى تاريخ كان على رأس مفتتحه أرسطو . . . ماراً بسنت ـ بيف وآرنولد وبيلنسكي . . . ومنتهيا ـ على غير انتهاء برجاردز واليوت ، وبارت وگولدمان . . . فان حال الناقد العربي أدعى الى التماسك والرصانة والتواضع . . . وأن عليه أن يلم جيداً بتاريخ نقده وتاريخ

أدبه مع ما يجب من إلمام جيد بتاريخ النقد الأدبي العالمي وتواريخ الأدب . . . ونظرياته . . . ومعرفة لغة أجنبية ـ واحدة في الأقل ـ تمكنه من الاقتراب من التجربة والوقوف على النصوص المبدعة نفسها . وإذا كان الناقد الغربي لا يكتفي بلغته وحدها ، وفيها من الثروة النقدية مما هو أصيل أو مترجم ، فما أولى الناقد العربي بطلب لغة أخرى غير لغته .

ان اللغة العربية لغة حية لها عناصر عبقريتها ، ولا بد للناقد من إدراك أسرارها لأن في ذلك ادراكا لأسرار الجمال الذي تؤديه . ولا غرو أن رأينا العربي المعاصر الذي فقه لغة غربية ـ أو أكثر ـ وتخرج في جامعاتها واستوعب أسرار النقد فيها دون أن يكون ذا علم بلغته الأم . . . يقصر إذ يتحدث عن النقد ، ويقصر أكثر من ذلك إذ يزاوله . وللعرب نقد فيه من الأحكام والآراء ووجهات النظر والتطبيقات ما ينفع الناقد المعاصر ، ولك عبرة بما جاء في كتاب طبقات الشعراء لابن سلام . . . وكتاب دلائل الإعجاز لعبد القاهر الجرجاني ، وما بين هذين الكتابين من كتب . ولك أن ترجع قليلاً قبل الأول وتمضي قليلاً بعد الثاني . . . ولكن الذي حدث أن مجرى النقد العربي انقطع وتوقف ، ومرت به بعد ذلك قرون طويلة دون ان يتقدم بل انه تأخر أكثر مما تقدم على حين استيقظ الغرب وجد وراح يستثير كنوزه القديمة ويضيف عليها كنوزاً جديدة من تجاربه وإبداعه . . . هذا الى أن النقد العربي ظل مشتتا لا ينتظمه علم محدود على وجه الصراحة بين العلوم الأخرى ، فقلما وجدنا للنقد كيانا واضحاً ، وقلما عثرنا على اسمه في الكتب التي تصنف العلوم أو تتحدث عن « مفاتيحها » . . . ولكنك تستطيع أن تحس بوجوده اذا رجعت الى عدد من كتب الأدب ، وليكن « الأغاني » منها على سبيل المثال .

وبقيت مادته ضائعة وبقي وجوده أشبه بالمنكور . . . حتى تهيأ له في القرن العشرين رجل عرف النقد الغربي جيداً وفقه منهج البحث جيداً . . . فأعانه ذلك على معرفة النقد العربي والعمل على أن يكون له كيانٌ . وقد استطاع . ذلكم الرجل هو طه أحمد إبراهيم في كتابه « تاريخ النقد الأدبي عند العرب » . فما أجدرنا بقراءة هذا الكتاب الجليل وتأمله ، وليصحب تلك القراءة الأسف الشديد على أن طه أحمد إبراهيم قد اختُرم قبل ان يكمل مشروعه الرائع . ولنا عزاء بمن تولى المهمة من بعده عارفين جيداً بالنقد الغربي ، مميزين ما هو نقد مما ليس منه امثال الدكتور محمد مندور . . . والدكتور إحسان عباس . . . وهنا تظهر فائدة أخرى للعلم بلغة أجنبية ونقد أجنبي . . . تلك التي تفتح عيوننا وأذهاننا على تراثنا وتفهيمنا إياه تفهيماً معاصراً يرينا العناصر الإنسانية فيه .

لنقرأ ـ إذاً ـ هذه الكتب الثلاثة ، في الأقل ، ولنهتد بهديها الى الأُصول ، لأنها لا تغني المتخصص عن الرجوع الى ابن سلام والجاحظ وابن قتيبة وابن المعتز وابن طباطبا والآمدي وعلي بن عبد العزيز الجرجاني وعبد القاهر . . . ويهدينا هؤلاء الأعلام وتلك الكتب ، ويجب أن تهدينا الى القرآن والشعر والخطابة والكتابة . . . ويبقى العربي الذي يريد أن يزاول النقد ناقصا ما لم يرجع الى هذه النصوص ويدرك أسرار الجمال فيها .

وتسأل عن البلاغة العربية وهل هي نقد أدبي ؟ والسؤال وجيه ، وللبلاغة في علوم العربية مكان متميز ، ولا يستغني الناقد الحديث عن مصطلحاتها وعما قاله العرب فيها . . . يوم كانت هي والنقد سواء ويوم تميزت على أيد سمحة ، ولكنها جمدت ـ بعد ذلك ـ أي جمود ، وقال قائل إنها جنت على النقد يوم استحوذت عليه . وحاول محدثون بعثها وبث الروح فيها ولكنهم لم يصلوا معها الى نتيجة وبقيت مستقلة لما أصابها من « منطق » وتشعب ، ولتيبسها على أمثلة معينة لا تمل تكرارها ولم يعد يربطها رابط بالنص والجمال والحياة ثم خمدت المحاولات . . . وبقيت البلاغة في أحسن جوانبها مصطلحات تنفع في النقد الأدبي ولا سيما في النمط الشكلي منه . ومن الخير لها ان تندمج في النقد الأدبي وترد منه حيث يستدعي الأمر .

ولا يستغني الناقد العربي ـ كذلك ـ عن علوم العربية الأخرى من نحو وصرف وفقه لغة وعروض . . . وعن التفسير كذلك . . . وشروح الدواوين . . . في حدود ما يعينه ذلك على أداء مهمته ويهيء له فهم النص المبدع وتذوقه ، ويا حبذا لو قامت مؤلفاتنا الحديثة في دراسة هذه العلوم وتدريسها على منطلق من عناصر النبوغ فيها والحاجة المعاصرة اليها ، ولا يوفي ذلك من الدارسين إلاّ من تهيأت له شروط الدارس الحقيقي .

ومثلها في ذلك ـ بالطبع ـ ما سميناه او ترجمناه الى لغتنا باسم « تاريخ الأدب العربي » ، وقد صار لنا فيه ـ منذ أن أخذناه عن الغرب ـ تاريخ ، وكان فينا المجيد ولا سيما اذ اقتصر في دراسته على عصر بعينه وعَلَم بعينه ، وفينا من ذهب ـ ولا سيما عندما يؤلف في العصور كلها ـ الى تحنيط الأدب والتكرار والكلام غير المسؤول الذي لا يرجع فيه صاحبه الى النصوص او الذي يرجع فيه ولكنه لا يملك الذوق اللازم . ويحسن بالقائمين على الدراسات العليا ومناهج التدريس ان يتنبهوا الى هذه الناحية والاّ يكلوا أمراً حساساً مثل هذا الى غير أهله والى أيّ رامه وادعى الابتكار فيه . أجل ، لنحم تراثنا الأدبي في عمومه وفي خصوصه من العبث قدر ما نحميه من الجمود .

ألا ما أصعب مهمتك يا من يسعى الى الإلمام بالنقد الأدبي ، والمهمة أصعب على

من يريد أن يتحدث عنه ، وهي أصعب كثيرا على من يطمح الى أن يزاوله بنجاح . وسنطالبه ـ حينئذ ـ أول ما نطالبه بالموهبة ، ولا يكفيه ادعاؤها لأن مزاولته ستفضحه ، ثم نطالبه بالعوامل المساعدة الكثيرة . . . وطول المزاولة ، فليس النقد مما يتهيأ لطالبه في العاشرة أو العشرين او الثلاثين . . . من العمر ، وقد ازداد صعوبة في هذا العصر فاقتضى تدريباً أطول وعمراً أكبر ، فلم يعد حكماً عابراً أو تفسيراً معتبطاً أو اكتشافاً لمكتشف أو اتكاءً على قوة هي خارج طبيعة الأشياء . . . إنه عمق في كل شيء ، ومسؤولية فكرية واجتماعية قدر ما هي ذوقية ، ومسؤولية أكبر مما يراها أولئك الذين يمنحون أنفسهم القدرة على كل شيء والتصدي لكل ميدان ممن تخلص منهم الغرب منذ أن توطدت فيه الأمور واستقرت الأحوال وصار النقد نقداً . . . ومع هذا ، فما يزال الغرب يطلب الأعمق والأكثر ابتكاراً . . . وشخصيةً . . . وموهبة بالطبع .

ولنقل إنك هيأت اللازم ، وألِفتَ النصوص الخالدة في الإبداع والنقد ، وتابعت الجديد في هذا او ذاك ، وصح عزمك على المزاولة العملية . وذلك حقك ، وستكون المزاولة المحك . وحاذر أن يركبك الغرور إن كان بك استعداد للغرور ، وتجنب أن يحتويك اليأس من أول خطوة إن كنت ممن يتهيب المسؤولية . ولا بد من المثابرة في صمت الى أن تحصل القناعة في نفسك ونفوس الصادقين معك من الأصدقاء والقراء ، فإن اتضح أنك أهل للمهمة سرت وسرت ، وإلاّ فالخير لك ـ ولنا ـ التوقف وتغيير مجرى حياتك فيما هي له .

تبدأ تزاول العملية لنفسك ، تكتب نقداً ونقدين وثلاثة ، ثم تكتب نقوداً أخرى وتبعث بها الى جرائد أو مجلات تعرف أن المشرفين عليها لا يجاملون ، فإذا نشروا لك ، دعاك ذاك الى المواصلة ـ من غير تعجل للشهرة . . . وهكذا . . . حتى تتوطد تجربتك وتتبين شخصيتك وتتحقق أصالتك وتستقيم طريقتك ـ ونحن بانتظار ناقدنا الكبير ، وقد اقتربت ساعة ظهوره .

الطريق طويلة ، وتطول وتتشعب ، ثم تتضح معالمها وتتضاءل عثراتها . . . . فاذا هي مستوية وانت مستو عليها .

تبدأ بالوقوف إزاء نص مبدع ـ من شعر أو قصص ـ تقرأه للمرة الأولى ، فإن أحسست له قرباً من نفسك أو انك لم تحس بالقرب ولكنك لمحت عمقاً وراء البعد . . . أعدت القراءة في جد أكثر وجو أصفى وبيدك القلم الرصاص تجرُّ به خطاً تحت هذه الكلمة وخطين تحت هذه الجملة وترسم علامة الصحيح والخطأ وتعلق في الهامش : حسن ،

عمق ، سطحي ، مكرور ، صورة ، عاطفة ، خيال ، ابتكار . . . قرأته عند المتنبي ، يحذو حذو بالزاك ، مغزى أخلاقي ، التزام سياسي ، تعليم ومباشرة ، ايحاء وهمس . . . الخ .

وتبتعد قليلا عن النص ليختمر في نفسك ، وتعود اليه في قراءة ثالثة تمتحن فيها احساساتك وتعليقاتك السابقة وتنفذ الى ما وراء السطور وتقترب من نفس المبدع الأول وكأنك تعرفه وتعرف تجربته وتتضح الأمور وكأنك تراها ، ولا يهمك - بالطبع - كل ما رأيت وكل ما علقت ، لأنك تبحث عما هو أساس في النص أو ما هو خاصٌ به وما يجعل صاحبه متفرداً فيه أي صاحب أسلوب ، وهذا الاسلوب هو محط اهتمامك فإن لم تجده كان الأولى بك ترك النص والكلام فيه لأن الأصل في عمل الناقد هو النص المبدع الأصيل ، والطاقة أعز من إهدارها فيما لا يستحق الاهتمام ، والنص المبدع الأصيل يوحي ويستثير ، ويؤدي الى النقد الأصيل وإلاّ استحال الناقد معلما في درس من دروس « التعبير » وليس هذا أساساً في مهمته .

وطبيعي أن تلاقيك مشكلات ، وانك ثبّتَّ هذه المشكلات على الهامش من النص ، ولا بد لك من حلها . وتحقق هذا الواجب بالرجوع الى المصادر والشروح ان كان النص قديماً . . . وبالرجوع الى المصادر الحديثة والى القريبين من الأديب الذي تتناول نصه بالنقد ، اما اذا أمكنك الوصول الى الأديب نفسه ، وليس هذا بالصعب ، ومفاتحته بالمشكلات . ولا بأس ان تحدثه عن عملك وما فهمته وما صعب عليك فهمه فذلك يزيدك عمقاً ويقيك العثرات على أن تكون حذراً فيما تأخذ وتدع فقد يقدم لك الأديب معلومات ليست صحيحة ولكنها التي يود أن تقال فيه أو في نصه .

إنك الآن تخرج عن المواجهة القائمة على النص وحده أو مجرداً . . . فلقد أخذت من ذلك ما يكفي وعليك ان تمتحن المواجهة وتوسعها وتثريها . فان كان نصك قصيداً فتذكر أنها قصيدة من قصائد أو من ديوان لذاك الشاعر ، ولا بد من ان يكون ارتباط بين هذه القصيدة وسابقاتها لأن الشاعر واحد ويجب ان يكون النفس واحداً ، فترجع - إذن - الى تلك القصائد ليزداد طريقك وضوحاً وتزداد استنتاجاتك قوة وتبلغ من الشاعر قراراً أبعد وتمسك من اسلوبه بخيوط أكثر .

ثم إن الشاعر يعيش في مجتمع أدبي ، ومجتمع بشري . . . وهو يرتبط بتاريخ لأمته وتاريخ للنوع الأدبي الذي يمارسه . . . وهذا يعني أن توسع دائرة بحثك أو علمك لتزداد فهما وقرباً مما هو أصيل في قصيدة صاحبك وما هو متميز . . . ومن ثم تعرف أين

تسير ومتى تقف ولقد صرت من الثراء بحيث لا تتشبث بالتوافه والصفات العابرة ، لأن لديك من صميم الأشياء ما يغنيك عن قشورها .

وهنا تكون قد بلغت مرحلة التمكن من مادتك التي صارت شيئك . وبقي أن تمسك بالقلم وتكتب ما اجتمع لديك من أطراف التجربة على أنها وحدة في نفس صاحبها المبدع استحالت وحدة في نفسك . . . وتسير تسكبها على الورق في عرض متماسك ولغة مرنة رصينة فيها مسحة من جفاف العلم تمازج نفحة من لين الأدب ، فما هي بالجافة فتستثقل ، وما هي باللينة فلا تمسك .

وتنتهي . وتترك أثرك قليلاً ، ثم تعيد القراءة ناقداً عملك - في هذه المرة - حاذفا ومعدلا ومكملا ومستدركا . . . وتترك ما كتبت - مرة أخرى - ثم تعود إليه ثم تعود الى النص المنقود في قراءة رابعة (أو خامسة) تنبهك الى أسرار جديدة وتريك الخطأ والصحيح من عملك . وإذ تطمئن تمام الاطمئنان ولم يعد يخالجك شك في أمر ، بيضت ما كتبت ، فإن كنت في المرحلة التي تسمح لك بالنشر نشرت ، وتقبلت الملاحظات على نقدك في رحابة صدر ، وتتطلبها أحيانا ممن تثق بهم .

وتعيد العملية مراراً مع نصوص أخرى . . . ويحسن أحيانا أن يكون التكرار مع نصوص لمؤلف واحد ، لأن مثل هذا التكرار يجعلك أكثر أُلْفة معها ثم أكثر فهما . . . وإدراكاً « لاسلوب » صاحبها ومن ثم فأنت أقدر على التفهيم وأحسن نقداً وأكثر اكتشافاً لصاحبك ولنفسك .

ان الطريق صعبة . . . وليس في ذلك تخويف وإرهاب وصد ، وإنما هو تحذير واجب فيه إيعاذ بالإخلاص مع النفس والتوطن على المكاره ، وإلاّ ، فأية طريق لا تكون طويلة صعبة ؟ أطريق الطب أم طريق الاقتصاد أم السياسة . . . والحرب ؟ إن الطرق كلها صعبة وإن كان بعضها بادي الصعوبة بما يترتب عليه من نتائج مباشرة ، وبعضها يخال سهلا . ومن سوء حظ النقد الأدبي أن كان من هذا الصنف الأخير .

الطريق صعبة . ولكنك وقد بلغت المرحلة التي حاولت فيها ونشرت وكررت النشر ، فأنت إزاء اختيارين ، كلاهما يسهِّل عليك المهمة ويختصر المشقة ، الأول : الانسحاب من الميدان إذا لم تتقدم فيه ؛ الثاني : الاستمرار اذا ثبت نجاحك فيه وأعربت عن مؤهلاتك الخاصة . وإذ تستمر تخف تدريجاً حاجتك الى الخطوات الأربع (أو الخمس) التي اتبعتها في بدايتك ، والى الوقت الذي بذلته في جمع المعلومات وتقصي وجوه الشبه والخلاف ، فالخطوات الأربع تصير ثلاثا ، والثلاث اثنتين . . . وربما واحدة ،

شأن النقاد الذين بلغوا أن يكونوا نقاداً بمعنى الكلمة .

وتلاحظ أن في البلاد التي كثر فيها الإبداع والتنوع ، لم يعد الناقد قادراً على مزاولة مهمته في كل ميدان : الشعر والقصة والمسرح . . . وان الضرورة اقتضت التخصص ، وربما كان النقد المسرحي اول ما لقي هذا التخصص حتى إنه لينفصل يوما بعد يوم ويؤلف كيانا مستقلا ، ولحقه النقد القصصي . . . وهكذا حتى يبلغ التخصص أن يكون بجانب من نوع أو بأديب من أدباء . وطبيعي أن يقع هذا الخصوص بعد الإعداد العام . . . فاذا بلغت البلاد هذه المرحلة وزعت صحفها أبواب نقدها على عدة نقاد مختصين . . . أما الصحيفة التي لا تستطيع تحقيق ذلك او انها من العموم في باب الأدب بحيث لا ترى ضرورة له ، لأنها لا تتناول ما يصدر من شعر وقصص ومسرحيات . . . ومقالات . . . تناول الناقد ، وانما تتناوله تناول من يريد أن يوصل الى قرائه العلم بما صدر والطبيعة العامة لهذا الذي صدر . انها تقصد الى التعريف ، وتفضل على كلمة « النقد » باب « المراجعية » او « المتابعة » وهنا يجب على « المراجع » او « المتابع » أن يعرف حدوده والاّ يتصور نفسه ناقداً .

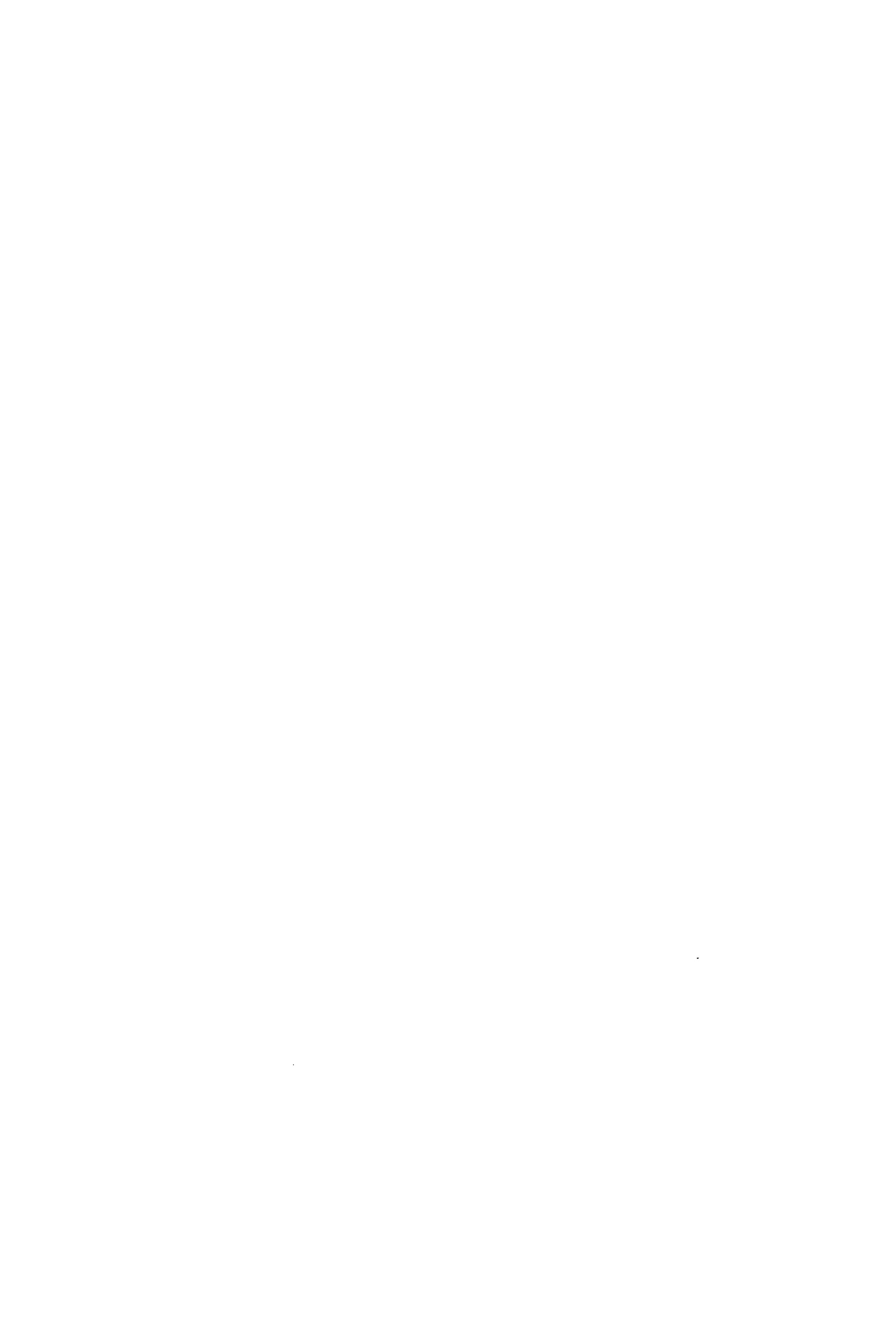
ويقع مثل الخصوص في النقد العملي ، خصوص في النقد النظري ، ومن هنا صرت تجد الآن كتبا خاصة بالشعر او القصة او المسرحية . . . أكثر مما تجد كتبا عامة تتناول الأنواع كلها مع مقدماتها ومؤخراتها .

وما وقع في الغرب ، سيقع لدينا ، ان لم يكن قد شرع يقع ، ويجب أن نعد العدة لذلك عملياً ونظرياً ، فتسعى البلاد إلى إيجاد نقد متخصص ، على أن يكون الخصوص ، كما هو طبيعي ، بعد العموم ، كما هو الحال ـ اذا أعوزنا التشبيه ـ في الطب . وستقل لدينا الكتب العامة ـ مثل هذا الكتاب الذي بين يديك ، ويقل منها على وجه الخصوص ما يؤلفه مؤلف واحد . ولو اننا سرنا منهجياً في حياتنا الأدبية الحديثة وفي الاستفادة الجادة من الغرب لبلغنا هذه المرحلة قبل انتصاف القرن العشرين ، وقد كانت محاولة « التوجيه الأدبي » التي وقعت في ختام العشرة الثالثة من هذا القرن من أنجح المحاولات ، ولكنها لم تشفع بأختها . إن تأليف كتاب عام مهمة شاقة لا يسلم سالك طريقها من العثار فضلا عن الرهق والأرق . واذا كان مؤلف هذا الكتاب قد « ارتكبها » فبشافع من طول المصاحبة والخشية من إهدار ما توافر لديه من الخبرات ، والحرص على وقت الآخرين أن يضيع في التكرار والإعادة . هذا الى ان الخطة التي اتبعها في اعتماد المقرر من نتائج

المختصين بـه الوقوف عندها في كثير من الأحيان . . . تجعل كتابه ثمرة مؤلفين وليس عمل مؤلف واحد .

وهو - مع هذا ، ومع تجنبه الخوض فيما لم تتضح معالمه لديه أو لدى الآخرين - يرجو مخلصاً تنبيهه عما يكون قد وقع فيه من خطأ أو سهو ، ويرحب بما يرد اليه جاهزاً - أو شبه جاهز - ليسد ثغرة أو يكمل مسيرة و يجلو نظرية ويعرف علما . . . من كل عصر ومن آخر التطورات منذ النصف الثاني من القرن العشرين على وجه الخصوص ، على أن يحفظ الفضل لأهله .

وقد قال شيئا من هذا في مقدمة الكتاب ولكنه يحس بضرورة العود على البدء لدى خاتمته .



الملحـــق

المكتبـــة

ملاحظة : تضم هذه « المكتبة » - كما ورد في المقدمة - ما نقل الى اللغة العربية من كتب الغرب في « النقد الأدبي » بمعناه الضيق او بمعناه الواسع الذي سار عليه الكتاب. وكان أزاء المؤلف طريقان لتصنيفها . الأول : حسب حروف الهجاء لشهرة المؤلفين أو اسماء المؤلفات . الثاني : تصنيفها على أبواب قريبة من أبواب الكتاب نفسه : الفن ، الأدب ، الشعر . . . وهو ما اختاره المؤلف لأنه يكمل مادة الكتـاب ويخفف من ثقـل حواشيه ويسهل مهمة طالب الزيادة في باب من الابواب . وهكذا جاءت المكتبـة على الأبواب الآتية : الفن ، الأدب ، الشعر ، القصة ، المسرحية ، النقد الأدبـي ، تواريخ الأدب ، الأعلام ، السيرة الذاتية . والصعوبة التي تقـوم في هذا الضرب من التبـويب علمنا أن الفصل بين الأبواب غير تام ، وأن كثيراً من الكتـب يدخـل في أكثـر من باب واحد . وقد حاولنا التخفيف من تلك الصعوبة بأن ثبتنا عادة المعلومات الكاملة عن كتاب ما في الباب الذي هو أقرب اليه ، والإحالة على هذه التفصيلات لدى ورود ذكره في باب أو أبواب أخرى ؛ وبأن وضعنا تحت باب الأدب - بوجه خاص - الكتاب الذي شمل عدة موضوعات او الكتب التي ليس لهاباب خاص في « المكتبة » ، ومن ذلك كتب تخص بابا من أبواب الكتاب (الملحمة ، المقالة ، الاسلوب . . .) ولكنها من القلة بحيث ذكرت في الباب نفسه من الكتاب ولا تحتمل في المكتبة بابا خاصاً .

لقـد بذل المؤلف جهـده في الاستقصـاء ، ولا يشـك في الفـوات او السهـو أو الخطأ . . . لذا يرجو - رجاء خاصا - تنبيهه الى ذلك سعيا وراء الكمال .

١ ـ الفــــن

آفاق الفكر المعاصر : غايتان بيكون ، ترجمة لجنة ، بيروت ، منشورات عويدات ١٩٦٥ .

آفاق الفن : الكسندر اليوت ، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا ، القاهرة ، دار الكاتب العربي (مع فرانكلين) .

أحاديث في ندوة الأدب والفن بيانآن : ماوتسي تونغ ، بكين ، دار النشر باللغات الأجنبية ١٩٦٨ ـ ينظر ادناه ، مشاكل الأدب والفن . . .

الإحساس بالجمال : جورج سانتيانا ، ترجمة د . مصطفى بدوي ، مراجعة د . زكي نجيب محمود ، القاهرة ، مكتبة الانجلو المصرية (مع فرانكلين) د . ت (تاريخ التأليف ١٨٩٦) .

الأدب بين المادية والمثالية : ج . بليخانوف ، ترجمة حامد أحمد ، حمداي بيروت ، مكتبة المعارف ١٩٥٦ ـ وهو كتاب الفن والحياة الاجتماعية ـ ينظر أدناه ـ وقد غيرّ المترجم عنوانه .

الأدب والفن في ضوء الواقعية : جون فريفيل ، ترجمة محمد مفيد الشوباشي ، القاهرة ، دار الفكر العربي ، مطبعة الاعتماد ، د . ت . اعيد طبعه بدار الثقافة العربية للطباعة ، القاهرة ١٩٧٠ . (وهو في الأصل المقدمة التي كتبها فريڤيل لآراء ماركس وأنگلز في الفن والأدب ١٩٥٤) .

أسطورة سيزيف : البيركامو ، نقله الى العربية أنيس زكي حسن ، بيروت ، دار مكتبة الحياة ، د . ت (تاريخ التأليف ١٩٥٥) : ادناه ، العبث وهما كتاب واحد عنوانه الأصلي : اسطورة سيزيف .

الأسطورة والرمز : ينظر باب النقد الأدبي .

الإنسان المتمرد : البيركامو ، ترجمة نهاد رضا ، بيروت ، منشورات عويدات ، سلسلة زدني علما ط ١ سنة ١٩٦٣ ، ط ٢ سنة ١٩٧٥ .

بروتا جوراس : (محاورات افلاطون) ، ترجمها الى الانكليزية بنيامين جوبت ، ترجمها الى العربية محمد كمال الدين علي يوسف ، راجعها د . محمد صقر خفاجة ، القاهرة ، المؤسسة العامة ، دار الكاتب العربي ـ مذاهب وشخصيات ١٩٦٧ ـ تنظر أدناه : محاورات افلاطون ، محاكمة سقراط .

تأملات في الفن : ينظر أدناه الخلق الفني .

التطور في الفنون : توماس مونرو ، ترجمة محمد علي أبو درة ، ولويس اسكندر وعبد العزيز توفيق ، راجعه أحمد نجيب هاشم ، ثلاثة مجلدات ، الهيئة المصرية ١٩٧١ - ١٩٧٢ .

ثياتيتوس أو عن العلم : محاورة لأفلاطون ترجمة أميرة حلمي مطر ، القاهرة ، الهيئة المصرية ١٩٧٣ .

الجمال في تفسيره الماركسي : بقلم عدد من الفلاسفة السوفييت ، ترجمة يوسف الحلاق ، مراجعة أسماء صالح ، دمشق ، وزارة الثقافة ١٩٦٨ .

الجمالية عبر العصور : اتيان سوريو ، ترجمة ميشال عاصي ، بيروت ، منشورات عويدات ، زدني علما ، ١٩٧٤ .

الجمالية الماركسية : هنري ارڤون ، ترجمة جهاد نعمان ، بيروت ، منشورات عويدات ١٩٧٥ .

جمهورية افلاطون : ترجمة د . فؤاد زكريا ، راجعها على الأصل اليوناني د . محمد سليم سالم . القاهرة ، المؤسسة المصرية ، دار الكاتب العربي ١٩٦٨ - وكانت اول ترجمة لها - بقلم حنا خباز ١٩٢٩ ، قدمتها مجلة المقتطف هدية ، أعيد طبعها بالأوفست مرتين (؟) . وصدرت عن دار المعارف ، القاهرة ، ترجمة نظله الحكيم ومحمد مظهر سعيد ، ط٢ ، د . ت .

جمهورية الصمت : (أبحاث في الحياة والفن) - مواقف - ٣ - جان بول سارتر ، ترجمة جورج طرابيشي ، بيروت ، دار الآداب آذار (مارس) ١٩٦٥ .

حرية الفن : هونور اروندل ، ترجمة حسن الطاهر رزوق ، بيروت ، دار الطليعة ، سلسلة الثقافة المعاصرة ١٩٧٣ .

حول الطابع التقدمي في تطور الفن : يارسا دانوف ، دمشق ، منشورات دار الفن الحديث العالمي ، مطبعة الأيام ، د . ت (لم يذكر اسم المترجم) .

الخلق الفني ، تأملات في الفن : بول فاليري ، ترجمة بديع الكسم ، دمشق ، دار الرواد (والرواد مؤسسة للتأليف والترجمة والنشر بإشراف أنور الرفاعي، شاكر مصطفى) د . ت .

سارتر والوجودية : ر . م . البريس ، ترجمة د . سهيل إدريس ، بيروت ، دار الآداب ١٩٦٢ .

ضرورة الفن : ارنست فيشر ، ترجمة أسعد حليم ، القاهرة ، الهيئة المصرية ، ١٩٧١ (صدر بالقاهرة في صيف عام ١٩٦٦ في سلسلة كتاب الهلال « الاشتراكية والفن » ، وهي ترجمة للفصول الثلاثة الأولى من هذا الكتاب بقلم المترجم نفسه . ثم أعادت دار القلم ببيروت طبع كتاب الهلال ـ بعد صدور ضرورة الفن) .

طريق الأدب والفن الاشتراكيين في الصين : تشويانغ ، بكين ، دار النشر باللغات الأجنبية ١٩٦١ .

العبث : البيركامو ، ترجمة سالم نصار ، بيروت ، دار الاتحاد ، د . ت : أعلاه اسطورة سيزيف .

علم الجمال (الاستطيقا) : دنيس هويسمان ، ترجمة أميرة حلمي مطر ، مراجعة د . أحمد فؤاد الأهواني ، القاهرة ، ادارة الثقافة العامة ، الـ ١٠٠٠ كتاب ، د . ت (تاريخ المراجعة ١٩٥٩)

علم الجمال : دني هويسمان ، ترجمة ظافر الحسن ، بيروت ، منشورات عويدات ، ط١ تموز ١٩٦١ ، ط٢ حزيران ١٩٧٥ (وهي ترجمة ثانية للكتاب السابق نفسه) .

علم الجمال : ينظر في علم الجمال ـ ادناه .

فلسفة تاريخ الفن : آرنولد هوسر ، ترجمة رمزي عبده جرجيس ، مراجعة د . زكي نجيب محمود ، القاهرة ، الهيئة العامة ، الـ ١٠٠٠ كتاب ، ١٩٦٨ .

فلسفة الجمال : أ . ف . جاريت ، ترجمة د . عبد الحميد يونس ورمزي بسي وعثمان نوية ، القاهرة ، دار الفكر العربي ، د . ت .

فن الشعر : أرسطو ـ ينظر الشعر .

الفنان في عصر العلم ومقالات أخرى : ترجمة فؤاد دوارة ، بغداد ، وزارة الإعلام ١٩٧٧ .

الفنانون والنقاد والفلاسفة : لويس آرنولد ريد ، ترجمة إبراهيم إمام ومصطفى رفيق الأرنؤوطي ، القاهرة ، دار النهضة العربية ، د . ت (بحث للمؤلف ضمنه كتابه دراسة في علم الجمال) .

الفن خبرة : جون ديوي ، ترجمة د . زكريا إبراهيم ، مراجعة د . زكي نجيب محمود ، القاهرة ، دار النهضة العربية (مع فرانكلين) ١٩٦٣ .

الفن والأدب : لويس هورتيك ، تعريب بدر الدين قاسم الرفاعي ، مراجعة د .

عمر شخاشيرو ، دمشق ، وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، سلسلة الفكر العالمي ١٩٦٥ .
الفن والتصور المادي للتاريخ ـ جورج بليخانوف . ينظر : النقد الأدبي .
الفن والحياة الاجتماعية : بليخانوف ، تعريب إحسان حصيني ، تدقيق عبد النافع طلبات ، حمص ، دار ابن الوليد ، د . ت (ترجم بعنوان الأدب بين المادية والمثالية ـ ينظر أعلاه) .
الفن والحياة الاجتماعية : شارل لالو ، تعريب د . عادل العوا ، بيروت ، دار الأنوار ١٩٦٦ .
الفن والمجتمع : هربرت ريد ، ترجمة فتح الباب عبد الحليم ومحمد يوسف همام ، القاهرة ، مطبعة شباب محمد ، د . ت . ـ ترجمة ثانية ، فارس متري ضاهر ، بيروت ، دار القلم ١٩٧٥ .
الفنون والإنسان : (مقدمة موجزة لعلم الجمال) ـ أروين أدمان ، ترجمة مصطفى حبيب ، القاهرة ، مكتبة مصر ، د . ت (تاريخ الطبعة الانكليزية ١٩٢٨ ، ١٩٢٩) .
ترجمة أخرى ، حمزة محمد الشيخ ، القاهرة ، دار النهضة العربية ١٩٦٥ .
في الأدب والفن : ف . إ ـ لنين ، ترجمة يوسف حلاق ، جزءان ، دمشق ، وزارة الثقافة ١٩٧٢ .
في علم الجمال : هنري لوفافر ، ترجمة محمد عيتاني ، بيروت ، دار المعجم العربي (؟) .
في الفلسفة والشعر : الشعر .
قصة الفلسفة : ول ديورانت ، ترجمة د . فتح الله محمد المشعشع ، بيروت ، مكتبة المعارف ، ط ٢ ، ١٩٧٢ .
المأدبة : (فلسفة الحب) ـ افلاطون ، ترجمة د . وليم الميري ، القاهرة ، دار المعارف بمصر ١٩٧٠ (وترجمها قبل ذلك عبد علي الجسماني ، بغداد ، مطبعة الزعيم) .
ماركسية أم وجودية : جورج لوكاس ، ترجمة جورج طرابيشي ، دمشق ، دار اليقظة العربية ، د . ت تاريخ التأليف تموز ١٩٤٧) .
الماركسية وعلم الجمال : روجيه غارودي ، ترجمة جورج طرابيشي ، بيروت ، دار الطليعة ١٩٧٥ .
مبادىء علم الجمال : (الاستطيقا) ـ شارل لالو ، ترجمة مصطفى ماهر ، راجعه د .

يوسف مراد ، القاهرة ، دار إحياء الكتب العربية ١٩٥٩ . ويذكر له د . محمد يوسف نجم في كتاب « الأدب العربي في آثار الدارسين ص ٣٦٠ ترجمة خليل عزيز شطا ، دمشق ١٩٥١ .

مبادىء الفلسفة : ا . س . رابو بورت ، ترجمة أحمد أمين ، القاهرة ، لجنة التأليف والترجمة والنشر ط ٤ سنة ١٩٣٨ .

مبادىء الفن : روبين جورج كولنجورد ، ترجمة د . أحمد حمدي محمود ، مراجعة علي أدهم ، القاهرة ، الدار المصرية للتأليف والترجمة ١٩٦٦ (تاريخ التأليف ١٩٣٧) .

المجمل في فلسفة الفن : بندتوكروتشه ، ترجمة د . سامي الدروبي ، القاهرة ، دار الفكر العربي ١٩٤٧ .

محاكة سقراط : (محاورات او طيفرون . الدفاع ، اقريطون) ، ترجمها عن النص اليوناني عزت قُرني ، القاهرة ، دار النهضة العربية ، ١٩٧٣ (تنظر ادناه محاورات افلاطون .

محاورات افلاطون : (او طيفرون ، الدفاع ، اقريطون ، فيدون) ، ترجمة زكي نجيب محمود (عن الأنكليزية) ، القاهرة ، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر ١٩٦٦ (تنظر أعلاه : محاكمة سقراط) .

المذاهب الوجودية من كيركجورد الى جان بول سارتر : ريجيس جوليفيه ، ترجمة فؤاد كامل ، مراجعة د . محمد عبد الهادي أبو ريده ، القاهرة ، الدار المصرية للطباعة ١٩٦٦ .

مسائل فلسفة الفن المعاصرة : جان ماري جوبو ، ترجمة د . سامي الدروبي القاهرة ط ١ سنة ١٩٤٨ ؛ ط ٢ بيروت ، دار اليقظة العربية للتأليف والترجمة والنشر ١٩٦٥ .

مشاكل الأدب والفن ـ ماوتسي تونغ ، ترجمة كمال عبد الحكيم ، القاهرة ، دار الفكر ١٩٦٥ ـ ينظر أعلاه أحاديث ندوة الأدب والفن .

معنى الفن : هربرت ريد ، ترجمة سامي خشبة ، مراجعة مصطفى حبيب ، القاهرة ، دار الكاتب العربي ، ١٩٦٨ .

موجز تاريخ النظريات الجمالية ـ م . أوفسيانيكوف ، ز . سمير نوفا . تعريب باسم السقا ، بيروت ، دار الفارابي ١٩٧٥ .

الموسوعة الفلسفية ـ اشراف م . روزنتال ، ب . يودين . ترجمة سمير كرم ، بيروت ، دار الطليعة ١٩٧٢ (يبدو أن المعرب أهمل عدداً لا بأس به من المواد) .

نشأة الفنون الانسانية ـ دراسة في تاريخ الأشياء) ـ جورج كوبلر ، ترجمة عبد الكريم الناشف ، بيروت ، المؤسسة الوطنية للطباعة والنشر (مع فرنكلين) ١٩٦٥ .

النقد الجمالي ـ اندريه ريشار ، ترجمة هنري زغيب ، بيروت ، منشورات عويدات ، زدني علما ، شباط (فبراير) ١٩٧٤ .

النقد الفني : (دراسة جمالية وفلسفية) ـ جيروم ستولنيتز ، ترجمة د . فؤاد زكريا ، القاهرة ، مطبعة جامعة عين شمس ١٩٧٤ .

هيلدرلن وماهية الشعر : الشعر

الواقعية الاشتراكية في الأدب والفن ـ مقالات وكلمات سوفييتية ، ترجمها محمد مستجير مصطفى ، القاهرة ، دار الثقافة الجديدة ، مارس ١٩٧٦ .

٢ ـ الأدب

أحاديث في ندوة الأدب والفن = الفن

الأدب بين المادية والمثالية = الفن

الأدب في المعركة : (دراسات ومباحث اشتراكية) نقلها الى العربية د . جليل كمال الدين ، بغداد ١٩٧٧ .

الأدب المقارن : ب . فان تيغم ، ترجمة سامي مصباح الحسامي ، بيروت ، المكتبة العصرية د . ت .

فان تيجم ، القاهرة ، دار الفكر العربي ، د . ت (١٩٤٨ ؟) ، صدر قبل الكتاب السابق .

الأدب المقارن : م . ف . جويار ، ترجمة د . محمد غلاّب ، راجعه د . عبد الحليم محمود ، القاهرة ، ادارة الثقافة العامة ، الـ ١٠٠٠ كتاب .

الأدب الملتزم : جان بول سارتر ، سلسلة مواقف ـ ١ ، ترجمة جورج طرابيشي ، بيروت ، ط٢ ، ١٩٦٧ ، ينظر أدناه : ما الأدب ؟ ما هو الأدب ؟

الأدب والثورة : ليون تروتسكي ، ترجمة جورج طرابيشي ، بيروت ، دار الطليعة ، سلسلة الثقافة المعاصرة ١٩٧٥ .

الأدب والفن في ضوء الواقعية = الفن

الأديب وصناعته : اشراف روى كاودن ، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا ، بيروت ، مكتبة منيمنه (مع فرانكلين) ١٩٦٢ .

اتجاهات جديدة في الأدب : جون فلتشر ، ترجمة نجيب المانع ، بغداد ، وزارة الإعلام ١٩٧٤ .

ازمة الضمير الأوربي - بول هازار ترجمة جودت عثمان ، محمد نجيب المستكاوي ، القاهرة ، دار الكاتب المصري ، ١٩٤٨ .

اسطورة سيزيف : الفن .

الاسطورة والرمز : النقد الأدبي .

البير كامو وأدب التمرد : أعلام .

أندريه بريتون والمعطيات الأساسية للحركة السريالية : اعلام .

الأسلوب : ادناه حديث في الاسلوب .

الإنسان المتمرد : الفن .

أيون : افلاطون ، ترجمة د . صقر خفاجة و د . سهير القلماوي ، القاهرة ، مكتبة النهضة المصرية د . ت (سلسلة : تراث اليونان في النقد الأدبي - ١ ، أيون أو عن الإلياذة) - ينظر نصوص النقد الأدبي ترجمة لويس عوض ، وكتاب النقد الأدبي عند اليونان تأليف محمد صقر خفاجة ص ص ٩١ - ٩٧ .

التأثير في الجماهير عن طريق الخطابة : ديل كارنيجي ، ترجمة رمزي يسي وعزت فهيم صالح ، مراجعة إبراهيم جمعة ، القاهرة ، دار الفكر العربي د . ت .

التجربة الخلّاقة : النقد الأدبي .

تراث اليونان : اعلاه : ايون .

الجمال في تفسيره الماركسي : الفن .

جمهورية افلاطون : الفن .

الحب والغرب - ديني دي رجمون ، ترجمة د . عمر شخاشيرو ، دمشق ، وزارة الثقافة ١٩٧٢ .

حديث في الاسلوب : بيفون ، ترجمة د . أحمد أحمد بدوي ص ص ١٨١ - ١٩١ من كتابه « من النقد الأدبي » (المجموعة الأولى) ، القاهرة ، مطبعة الرسالة د . ت - نشرها قبل ذلك في مجلة « الرسالة » .

الخطابة : أرسطو ، ترجمة د . إبراهيم سلامة ، القاهرة . ط ١ ، ١٩٥٠ ، الانجلو المصرية ، ط ٢ ، ١٩٥٣ - الانجلو المصرية (ولم تكمل الترجمة) .

نشر عبد الرحمن بدوي الترجمة العربية القديمة ، القاهرة ، مكتبة النهضة المصرية ١٩٦٠ . ونشر « تلخيص الخطابة » لابن رشد . القاهرة ، مكتبة النهضة المصرية ١٩٦٠ . ونشر هذا التلخيص محمد سليم سالم ، القاهرة ١٩٦٧ . وحقق محمد سليم سالم « الشفاء » لابن سينا وفيه « الخطابة » ، القاهرة ، المطبعة الأميرية ١٩٥٤ .

الخطيب : (محاورات افلاطون) - ترجمة د . أديب منصور ، بيروت ، دار صادر - دار بيروت ١٩٦٦ .

الخيال الرومانسي : سير موريس بورا ، ترجمة إبراهيم الصيرفي ، القاهرة ، الهيئة المصرية ، ١٩٧٧ .

دراسات في أدب الواقعية الاشتراكية ، ترجمة عبد المطلب صالح ، بيروت ، دار الفارابي ، بغداد ، مكتبة النهضة ، ايار (مايو) ١٩٧٤ .

دراسات في الواقعية : جورج لوكاتش ، ترجمة د . نايف بلـوز ، دمشـق وزارة الثقافة ١٩٧٠ .
دراسات في الواقعية الأوربية : جورج لوكاتش ، ترجمة أمير إسكندر ، مراجعة عبد الغفار مكاوي ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة ١٩٧٢ .
دراسـات معـاصرة : مجموعــة أبحــاث روسية سوفييتية ، ترجمــة جودت بلال إسماعيل . . . بغداد ، وزارة الإعلام ، مديرية الثقافة الكردية ١٩٧٥ .
دفاع عن الأدب : جورج ديهامل ، ترجمه وعلق عليه د . محمد مندور ، ط ١ ، القاهرة ، ١٩٤٢ ، أعيد طبعه ، القاهرة ، الدار القومية د . ت .
الرؤية الإبداعية : مجموعة مقـالات أشرف على جمعهـا هاسـكل بلـوك وهيرمـان سالنجر ، ترجمه أسعد حليم ، راجـعه د . محمد منـدور ، القاهـرة ، الـ ١٠٠٠ كتاب ١٩٦٤ .
الرمزية : شمت ، ترجمة زهير السعداوي ، بـيروت دار بـيروت ، دار صادر ، سلسلة المذاهب الأدبية .
الرومانتيكية في الأدب الانجليزي : ترجمه عبد الوهاب محمد المسيري ومحمد علي زيد ، راجعه د . مصطفى بدوي ومحمـود محمـود ، القاهـرة ، الإدارة العامـة للثقافـة الـ ١٠٠٠ كتاب ١٩٦٤ .
الرومانسية : ليليان فرست ، ترجمة د . عبد الواحد لؤلؤة ، موسوعة المصطلـح النقدي ـ ٢ ، بغداد ، وزارة الثقافة والفنون ١٩٧٨ .
الرومنطيقية : فان تيغم ، ترجمة بهيج شعبان ، بيروت ، دار بيروت ، دار صادر ، سلسلة المذاهب الأدبية ١٩٥٦ .
الرومنطيقية : ف . ل . سولنيه ، ترجمة أحمد دمشـقية ، بـيروت ، منشـورات عويدات ١٩٦٠ .
الرؤية الإبداعية : أعلاه .
الزمن في الأدب : هانز ميرهوف ، ترجمة د . أسعـد رزوق ، مراجعـة العـوضي الوكيل ، القاهرة ، مؤسسة سجل العرب (مع فرانكلين) اكتوبر ١٩٧٢ .
السريالية : ايف دوبليسس ، ترجمـة بهيج شعبـان ، بـيروت ، دار بـيروت ـ دار صادر ، سلسلة المذاهب الأدبية ١٩٥٦ .
طريق الأدب والفن : الفن

العبث : اسطورة سيزيف : الفن .
عصر السريالية : والاس ڤاولي ، ترجمة خالدة سعيد ، بيروت ، منشورات نزار قباني ١٩٦٧ .
عندما يكشف الكاتب أسرار مهنته : س . ا . مونتيجيو ، ترجمة كامل البوهـي ، القاهرة ، مكتبة الانجلو المصرية ، مطبعة الرسالة ١٩٥٩ .
الغصن الذهبي (دراسة في السحر والدين) ـ سير جيمس فريزر ، ترجم بإشراف ف . أحمد أبو زيد ، ج ١ ، القاهرة ، الهيئة المصرية ١٩٧١ .
فن الأدب : مختارات ، ترجمة يوسف عبد المسيح ثروت، بيروت، دار الكاتب العربي د . ت .
فن الأدب : من مختارات ، شوبنهاور ، أعدها بالانكليزية بيلي سوندرز ، ترجمة شفيق مقّار ، مراجعة عبد الحميد الاسلامبـولي ، القاهـرة ، الـدار القـومية ـ مذاهـب وشخصيات ١٩٦٦ .
فن السيرة الأدبية : ليون إدل ، ترجمة صدقي حطاب ، القاهرة ، مؤسسة الحلبي (مع فرانكلين) ١٩٧٣ .
فن الشعر : ارسطـو ، هوراس : الشعر .
الفن والأدب : الفن .
الفن والحياة الاجتماعية ـ بليخانوف : الفن .
فنون الأدب : تشارلتون ، ترجمة زكي نجيب محمود ، القاهـرة ، لجنـة التـأليف والترجمة والنشر ،
في الأدب والفن : الفن .
في الأدب والنقد الأدبي : النقد الأدبي .
في سبيل الواقعية : ك . لافريتسكي ، ترجمة د . جميل نصيف ، مراجعة د . حياة شرارة ، بغداد ، وزارة الإعلام ١٩٧٤ .
قلعة أكسل : النقد الأدبي .
قواعد النقد الأدبي : النقد الأدبي .
القوانين : افلاطون .
كامو والتمرد : الأعلام .

الكتابة في درجة الصفر : رولان بارت ، ترجمة نعيم الحمصي ، دمشق ، وزارة الثقافة ١٩٧٠ .

اللاّمنتمي : كولن ولسن ، ترجمة أنيس زكي حسن ، بيروت ، دار الآداب ، ١٩٦٩ .

لتتفتح الأزهار : لوتنغ بي ، ترجمة ناظم توفيق وسعدى يوسف ، بغداد ، ملحق الثقافة الجديدة ، مارس ١٩٥٩ .

ما الأدب ؟ : جان بول سارتر ، ترجمة د . محمد غنيمي هلال ، القاهرة ، مكتبة الانجلو المصرية ١٩٧١ ـ ينظر أعلاه : الأدب الملتزم ، ادناه : ما هو الأدب ـ اعيد طبعه بعد وفاته ، القاهرة ، دار نهضة مصر ١٩٧٥ (؟) .

ما بعد المنتمي : كولن ولسن ، ترجمة يوسف شرور وعمر يمق ، بيروت ، دار الآداب ، ط٢ ، ١٩٦٦ .

ما هو الأدب : جان بول سارتر ، ترجمة جورج طرابيشي ، بيروت ، منشورات المكتب التجاري للطباعة ١٩٦١ ـ ينظر أعلاه : ما الأدب ؟ الأدب الملتزم .

المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا : فيليب فان تيغم ، ترجمة فريد انطونيوس ، بيروت ، منشورات عويدات ١٩٦٧ ـ أعيد مصوراً ١٩٧٥ .

مرحباً بالحياة : ينظر السيرة الذاتية ن . استروفسكي .

مشاكل الأدب والفن : الفن .

مشكلات المضمون والشكل في العمل الأدبي : إي . فينوغرادوف، ترجمة هشام الدجاني [دمشق] [١٩٤٧ ؟] .

المصائر التاريخية للواقعية ـ بوريس سوتشكوف ، ترجمة محمد عيتاني وأكرم الرافعي ، بيروت ، دار الحقيقة ، آب ١٩٧٤ .

معجم الأعلام في الأساطير اليونانية والرومانية : تأليف هو ، وهارد ، ترجمة أمين سلامة ، القاهرة ، دار الفكر العربي ١٩٥٥ .

معنى الواقعية المعاصرة : جورج لوكاتش ، ترجمة د . أمين العيوطي ، القاهرة ، دار المعارف بمصر ١٩٧١ .

مقاصد التحريفيين في الأدب : ف . ايفانوف ، ترجمة أنيس زكي حسن ، بغداد ، سلسلة أضواء ، ١٩٥٩ .

مقالة في النقد : هو : النقد الأدبي .

منهج البحث : النقد الأدبي .

النشر : تاريخ الأدب

نظـرية الأدب : رينيه ويليك ، اوستـن واران ، ترجمـة محيي الـدين صبحـي ، دمشق ، المجلس الأعلى ، ١٩٧٢ .

نظرية الأنواع الأدبية : فنس ، ترجمة حسن عون . الاسكندرية ، مطبعةرويال ١٩٥٨ (جزءان) ، ط٢ ، الاسكندرية ، المعارف ، ١٩٧٨ .

واقع الفكر اليميني : سيمون دي بوفوار ، ترجمـة جورج طرابيشي ، بـيروت ، منشورات الطليعة ١٩٦٤ .

الواقعية الاشتراكية في الأدب والفن : الفن .

واقعية بلا ضفـاف : جارودي (بيكاسـو ، سان جون بـيرس ، كافـكا) تقـديم اراجون ، ترجمة حليم طوسون ، مراجعة فؤاد حداد ، القاهرة ، دار الكاتب العربـي ١٩٦٨ .

الوردة الذهبية : (في صياغة الأدب) ـ ك . بوستوفسكي ، دمشـق ، دار النشر الوطنية د . ت .

٣ ـ الشعـــــر

أزمة الشعر المعاصر : راندل جاريل ، ترجمة ماهر حسن فهمي ، القاهـرة ، دار الوحدة العربية ، تاريخ المقدمة ١٩٦٢ .

جماليات ملحمة گلگامش : إ . م . دياكونوف ، ب . س . ترافيموف ، ترجمـة عزيز حداد ، منشورات مكتبة الصياد ، بغداد ، كانون الثاني ١٩٧٣ .

الجمهورية : افلاطون : الفن .

الحياة والشاعر : ستيفن سيندر ، ترجمة د . مصطفى بدوي ، راجعته د . سهـير القلماوي ، القاهرة ادارة الثقافة العامة ، الـ ١٠٠٠ كتاب ، مكتبة الانجلو المصرية د . ت .

الخيال الرومانسي : الأدب .

دراسات ماركسية في الشعر والرواية : أدناه ، الشعر والماركسية .

دفاع عن الشعر : شلي ، ترجمة نظمي خليل في كتاب مهمة الناقد ـ ينظر : النقد الأدبي د ، م .

الرؤية الابداعية :
الرمزية :
الرومانسية :
الرومانتيكية :
الرومنطيقية ـ سولينية
الرومنطيقية ـ فان تيغم
الرؤية الإبداعية :
السريالية :

} الأدب

سيرة أدبية لكولريدج : سيرة ذاتية .

الشعر : لويـز بوجان : تاريخ الأدب .

شعراء المدرسة الجديدة : (دراسة نقدية) ـ م . ل . روزنتال ، ترجمة جميل الحسيني ، مراجعة د . موسى الخوري ، بيروت ، المكتبة الأهلية (مع فرانكلين) ١٩٦٣ .

الشعر بـين نقـاد ثلاثـة : ت . س . اليوت ، ارشيبالـد ماكليش ، أي . أي .

رتشاردز . ترجمة د . منح خوري ، بيروت ، دار الثقافة ١٩٦٦ .
الشعر الحديث من بودلير إلى العصر الحاضر : د . عبد الغفار مكاوي معتمداً كتاب « بناء الشعر الحديث » لهوجو فريدريش ط ١ ، هامبورج ١٩٥٦ ، ١٩٥٨ . القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ج ١ سنة ١٩٧٢ ، ج ٢ سنة ١٩٧٤ .
الشعر كيف نفهمه ونتذوقه : اليزابيت درو ، ترجمة د . محمد ابراهيم الشوش ، بيروت ، مكتبة منيمنه (مع فرانكلين) ١٩٦١ .

الشعر والتأمل ـ روستريفور هاملتون ، ترجمة د . محمد مصطفى بدوي ، مراجعة د . سهير القلماوي ، القاهرة ، المؤسسة المصرية ١٩٦٣ .
الشعر والتجربة ـ ارشيبالد مكليش ، ترجمة سلمى الخضراء الجيوسي ، مراجعة توفيق صائغ . بيروت ، منشورات دار اليقظة العربية ١٩٦٣ .

الشعر والصوفية ـ كولن ولسون ، نقله الى العربية عمر الديراوي ابو حجلة ، بيروت ، دار الآداب ١٩٧٢ .
عصر السريالية : الأدب .

العلم والشعر ـ ا . ا . رتشاردز ، ترجمة د . مصطفى بدوي ، راجعته د . سهير القلماوي . القاهرة ، ادارة الثقافة العامة ، الـ ١٠٠٠ كتاب ، مكتبة الانجلو المصرية . د . ت .

فن الشعر ـ أرسطو (ارسطو طاليس) ـ ترجمه عن اليونانية وشرحه وحقق نصوصه عبدالرحمن بدوي ، ط٢ ، بيروت ، دار الثقافة ١٩٧٣ .
كانت ط١ ، القاهرة ، ١٩٥٣ .

الحق به : كتاب أرسطو طاليس « في الشعر » نقل أبي بشر متى بن يونس القنائي من السرياني الى العربي » .
رسالة في قوانين صناعة الشعراء للمعلم الثاني (الفارابي)

« فن الشعر » من كتاب « الشفاء » لأبي علي الحسين بن عبدالله بن سينا .
تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر تأليف القاضي الأجل العالم المحصل أبي الوليد بن رشد .
ـ ترجمه ثانية [عن اليونانية] د . شكري محمد عيّاد . عنوانها الكامل : كتاب أرسطو

طاليس في الشعر نقل أبي بشر متى بن يونس القنائي من السرياني الى العربي ، حققه مع ترجمة حديثة . . . د . . . عياد ، القاهرة ، وزارة الثقافة ، دار الكاتب العربي ، ١٩٦٧ ـ وهو رسالة علمية انتهى منها د . عياد سنة ١٩٥٢ .

ـ ترجمة أخرى باسم : كتاب الشعر (عن الانكليزية) عملها إحسان عباس وهو طالب في كلية الآداب ، القاهرة ١٩٥٣ ـ ينظر د . محمد يوسف نجم ، فصل : الفنون الأدبية من كتاب الأدب العربي في آثار الدارسين ، بيروت ، دار العلم للملايين ، شباط ١٩٦١ . . .)

ـ نشر د . محمد سليم سالم « تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر تأليف ابي الوليد بن رشد » القاهرة ، المجلس الأعلى للشؤون الاسلامية ١٩٧١ .

فن الشعر ـ هوراس ، ترجمة لويس عوض ، القاهرة ، مكتبة النهضة المصرية ، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر ، ١٩٤٧ .

وأعيد طبعه ، القاهرة الهيئة المصرية العامة ١٩٧٠ .

وله ترجمة ثانية ذكرها د . نجم في المصدر السابق ص ٣٦٢ « محمود الغول ، القاهرة ، سلسلة البدائع ١٩٤٥ » .

فنون الأدب : الأدب :

في الفلسفة والشعر مارتن هيدجر ، ترجمة : د . عثمان أمين ، القاهرة ، الدار القومية ، ١٩٦٣ ـ ينظر أدناه : هيلدرلن .

فيكتور هيجو شاعراً واقعياً : الاعلام ، عنه وعن شعراء آخرين .

الماركسية والشعر ـ جورج طومسون ، ترجمة ميشال سليمان في كتاب « دراسات ماركسية في الشعر والرواية » بيروت ، دار العلم للملايين ، ١٩٧٤ .

المذاهب الأدبية الكبرى : الأدب

مقال في الشعر المسرحي ـ درايدن : النقد الأدبي .

مقدمة وورد زوورث : النقد الأدبي

نظرية الأدب : الأدب .

نظرية الأنواع الأدبية : الأدب .

النظرية الرومانتيكية في الشعر ـ العنوان الذي اختاره د . عبد الحكيم حسان لترجمة

« سيرة أدبية لكولريدج » النقد الأدبي .

هيلدرلن وماهية الشعر ـ مارتن هيدجر ، نشر في كتاب « مارتن هيدجر : ما الفلسفة ؟ ما الميتافيزيقا ؟ هيلدرلن وماهية الشعر ؟ .. القاهرة ، ط٢ ، دار الثقافة ١٩٧٤ (مقدمة ط١ سنة ١٩٦٤) ، ترجم هيلدرلن فؤاد كامل ص ص ١٣٩ ـ ١٥٨ : اشترك في ترجمة الكتاب فؤاد كامل ومحمود رجب ، راجعه وقدم له عبدالرحمن بدوي ـ ينظر أعلاه : في الفلسفة والشعر .

٤ ـ القصة (الرواية ـ القصة القصيرة)

أركان القصة : أ . م . فورستر ، ترجمة كمال عياد جاد ، مراجعة حسن محمد ، القاهرة ، دار الكرنك ١٩٦٠ .

الأساطير السومرية : (دراسة في المنجزات الروحية والأدبية في الألف الثالث قبل الميلاد) ـ صموئيل نوح كريمر ، ترجمة يوسف داود عبد القادر ؛ بغداد ، جمعية المترجمين العراقيين ١٩٧١ .

أعلام الفن القصصي : هنري توماس ودانالي توماس ، ترجمة عثمان نويه ، مراجعة محمد بدران ، القاهرة ، دار الكاتب العربي ، د . ت .

وله ترجمة ثانية : يوسف عبد المسيح ثروة ، دمشق ، مطبعة الامام ، منشورات دار الرواد ، د . ت : الأعلام .

بحوث في الرواية الجديدة : ميشال بوتور ، ترجمة فريد أنطونيوس ، بيروت ، منشورات عويدات نيسان ١٩٧١ .

بناء الرواية : ادوين موير ، ترجمة إبراهيم الصيرفي ، مراجعة د . عبد القادر القط ، القاهرة ، المؤسسة المصرية العامة ١٩٦٥ .

بناة العالم : (هولدرلن ، دوستويفسكي ، بلزاك) :الاعلام

تشيخوف بين القصة والمسرح : أ . بيلكين . . . ترجمة د . حياة شرارة ، بيروت ، دار القلم ١٩٧٥ .

تعريف بالرواية الروسية : يانكو لافرين ، ترجمة مجد الدين حفني ناصف ، راجعه علي أدهم ، القاهرة ، الإدارة العامة للثقافة ، الـ ١٠٠٠ كتاب ، دار النهضة العربية ، ١٩٦٢ .

تيّار الوعي في الرواية الحديثة : روبرت همفري ، ترجمة د . محمود الربيعي ، القاهرة ، دار المعارف ١٩٧٤ .

الحكاية الخرافية : (نشأتها ، مناهج دراستها ، فنيّتها) ـ فردريش ديرلاين ، ترجمة

د . نبيلة إبراهيم ، مراجعة د . عز الدين إسماعيل ، ط ٢ ، بيروت ، دار القلم ١٩٧٣ ، (ط ١ ، القاهرة ١٩٦٥) .

دراسات في الواقعية الأوربية : الأدب .

الرمزية : الأدب
الرومانتيكية : الأدب
الرومانسية : الأدب
الرومنطيقية : الأدب
الرومنطيقية : الأدب
السريالية : الأدب

الصوت المنفرد : (مقالات في القصة القصيرة) ـ فرانك اوكونور ، ترجمة د . محمود الربيعي مراجعة محمد فتحي ، القاهرة ، الهيئة المصرية ، دار (الكاتب العربي) ١٩٦٩ .

عائلة رالوموف : (أبطال مكسيم غوركي في قصة الأم) ـ بيير زالوموف ، آنازالوموف ، بارب زالوموف ، ترجمة انطون حمصي ، عبد الرازق جعفر من رابطة الكتاب السوريين ، طبع على مطابع الاستقلال ـ بيروت ، دار القلم ٤/ ١٩٥٤ .

عالم القصة : برنار دي فوتو ، ترجمة د . محمد مصطفى هدارة ، القاهرة ، عالم الكتب (مع فرانكلين) ١٩٦٩ .

عشر روايات خالدة : سومرست موم ، ترجمة سيد جاد وسعيد عبد المحسن ، القاهرة ، دار المعارف بمصر ـ دراسات في الآداب الأجنبية ١٩٧١ .

عصر السريالية : الأدب .

القصة الأمريكية القصيرة : دانفورت روس ، ترجمة سميرة عزام ، بيروت ، المكتبة الأهلية (مع فرانكلين) تسلسل ١٣ .

القصة الحديثة : فردريك ج : تاريخ الأدب .

القصة السيكولوجية : (دراسة في علاقة علم النفس بفن القصة) ـ ليون ايدل ، ترجمة د . محمود السمرة ، بيروت ، منشورات المكتبة الأهلية (مع فرنكلين) ١٩٥٩ .

القصة القصيرة : اعلاد . الصوت المنفرد .

القصة القصيرة : راي . ب وست : تاريخ الأدب .

الكاتب وعالمه : تشارلس مورجان ، ترجمة د . شكري محمد عيّاد ، مراجعة

مصطفى حبيب ، القاهرة ، الإدارة العامة للثقافة الـ ١٠٠ كتاب ١٩٦٤ .
مارسل بروست والتخلص من الزمن : الأعلام .
الماركسية والرواية : فلاديمير دنيبروف ، ترجمة ميشال سليمان في كتابه « دراسات ماركسية في الشعر والرواية » ، بيروت ، دار القلم ١٩٧٤ .
المذاهب الأدبية الكبرى : الأدب .
المصائر التاريخية للواقعية : الأدب .
المعقول واللامعقول في الأدب الحديث : كولن ولسن ، ترجمة أنيس زكي حسن ، بيروت ، دار الآداب ١٩٦٦ .
معنى الواقعية : الأدب .
الملهاة في المسرحية والقصة : المسرحية .
نحو رواية جديدة : الان روب جرييه ، ترجمة مصطفى إبراهيم مصطفى ، القاهرة ، دار المعارف ، د . ت .
نظرية الأنواع الأدبية : الأدب .
نظرية الرواية في الأدب الانجليزي الحديث : جيمس وكونراد وفرجينيا وولف ولورنس ولبوك ، ترجمة د . انجيل بطرس سمعان ، مراجعة د . رشاد رشدي . القاهرة ، الهيئة المصرية العامة ١٩٧١ .

٥ ـ المسرحيـــة

الإخراج المسرحي : هيننج نيلمز ، ترجمة أمين سلامة ، مراجعة كامل يوسف ، القاهرة ، مكتبة الانجلو المصرية (مع فرانكلين) ١٩٦١ .

اسخيلوس : و . . أثينا (دراسة في الأصول الاجتماعية للدراما) ـ جورج تومسن ، ترجمة د . صالح جواد الكاظم ، مراجعة يوسف عبد المسيح ثروت ، بغداد ، وزارة الإعلام ١٩٧٥ .

أسس الإخراج المسرحي : الكسندر دين ، ترجمة سعدية غنيم ، مراجعة محمد فتحي ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة ١٩٧٥ .

إعداد الممثل : قسطنطين ستانسلافسكي ، ترجمة د . محمد زكي العشماوي ، محمود مرسي أحمد ، راجعه دريني خشبه ، القاهرة ، دار نهضة مصر ١٩٧٣ .

تاريخ الأدب المسرحي الانكليزي : بي . آيفور ايفانز ، ترجمة علاء الدين حمودي وعبد المطلب عبد الرحمن ، بغداد ، مطبعة المعارف ١٩٦١ .

تاريخ المسرح : ليون شانصوريل ، ترجمة خليل شرف الدين ونعمان اباظة ، بيروت ، منشورات عويدات ١٩٦٠ .

تاريخ المسرح : ر . بينار ، ترجمة أحمد كمال يونس ، مراجعة حسن محمود ، القاهرة ، الإدارة العامة للثقافة الـ ١٠٠٠ كتاب ١٩٦٣ .

تاريخ المسرح الحديث : جنفيف سيرو ، ترجمة د . بدر الدين القاسم ، دمشق ، وزارة التعليم العالي ١٩٧٤ .

تاريخ المسرح في ثلاثة آلاف سنة : شلدون تشيني ، ترجمة دريني خشبة ، مراجعة علي فهمي ، القاهرة ، وزارة الثقافة والإرشاد القومية ، المؤسسة المصرية العامة ، مكتبة الآداب ومطبعتها ، الجزء الأول ، مقدمة الترجمة ١٩٦٣ .

تدريب الممثل : موريس فيشمان ، ترجمة نور الدين مصطفى ، مراجعة دريني . خشبة القاهرة ، الدار المصرية د . ت .

التراجيديا الشكسبيرية : أ . س . برادلي ، ترجمة حنا الياس ، مراجعة د . سهير القلماوي ، القاهرة ، الإدارة العامة للثقافة ، جزءان ، د . ت .

تشريح الدراما : مارتن أسلن ، ترجمة يوسف عبد المسيح ثروة ، بغداد ، وزارة الثقافة والفنون ١٩٧٨ .

تشريح المسرحية : مار جوري بولتون ، ترجمة دريني خشبة ، مراجعة مصطفى بدوي، القاهرة ١٩٦٥ .

تقنية المسرح : فيليب فان تيغيم ، ترجمة بهيج شعبان ، بيروت منشورات عويدات ، زدني علما ١٩٧٣ .

التمثيل في المدارس : ا . ج . بيرتون ، ترجمة رياض عسكر ، مراجعة محمد فتحي ، القاهرة ، الإدارة العامة للثقافة ، الـ ١٠٠٠ كتاب ١٩٦٦ .

الحياة في الدراما : أريك بنتلي ، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا ، بيروت ، المكتبة العصرية ١٩٦٨ .

حياتي في الفن : ستانسلافسكي : سيرة ذاتية

دراسات اشتراكية في مسرح شكسبير : مجموعة من النقاد السوفييت ، القسم الأول ، ترجمة عبد الله راضي ، بغداد ١٩٧٧ .

الدراما : أشلي ديوكس ، ترجمة محمد خيري ، مراجعة د . عبد الحميد يونس ، القاهرة ، وزارة الثقافة د . ت .

الدراما ، أزياؤها ومناظرها : جيمس لافر ، ترجمة مجدي فريد ، مراجعة سعد الخادم ، القاهرة ، وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، المؤسسة المصرية العامة ، مطبعة مصر ١٩٦٣ .

الدراما الألمانية الحديثة : هـ . ف . جارتن ، ترجمة وجيه سمعان ، مراجعة د . محمد مندور ، الإدارة العامة للثقافة ، الـ ١٠٠٠ كتاب ١٩٦٦ .

الدراما في القرن العشرين : بامبر جاسكوين ، ترجمة محمد فتحي ، مراجعة د . لويس عوض ، القاهرة ، د . ت .

الرمزية :
الرومانتيكية :
الرومانسية :
الرومنطيقية : ⎫ الأدب
الرومنطيقية :
السريالية :

الضحك : (بحث في دلالة المضحك) ـ هنري برجسون ، ترجمة د . سامي الدروبي ، د . عبد الله عبد الدايم ، دمشق ، دار اليقظة العربية ١٩٦٤ .

عصر السريالية : الأدب .

علم المسرحية : الارديس نيكول ، ترجمة دريني خشبة ، مراجعة علي فهمي ، القاهرة، الإدارة العامة للثقافة، الـ ١٠٠٠ كتاب ، تاريخ مقدمة الترجمة ١٩٥٨ .

عيوب التأليف المسرحي : وولتر كبر ، ترجمة عبد الحليم البشلاوي ، القاهرة ، سلسلة « مكتبة الفنون الدرامية » - ٧ ، تصدرها مكتبة مصر ويحررها عبد الحليم البشلاوي ، تاريخ مقدمة الترجمة ١٩٦٠ .

فكرة المسرح : فرنسيس فرجسون ، ترجمة جلال العشري ، مراجعة دريني خشبة . القاهرة ، المطبعة العالمية (مع فرانكلين) ١٩٦٤ .

فن الدراما : ميشال ليور ، ترجمة أحمد بهجت فنصة ، بيروت ، منشورات عويدات ، آب ١٩٦٥ .

فن الشعر : أرسطو : الأدب .

فن الشعر : هوراس : الأدب .

فن الكاتب المسرحي : (للمسرح والإذاعة والتلفزيون والسينما) - روجرز م . سفيلد (الابن) ، ترجمة دريني خشبة ، القاهرة ، مكتبة نهضة مصر ١٩٦٤ .

فن المسرح : أوديت أصلان ، ترجمة د . سامية أحمد أسعد ، جزءان ، القاهرة ، مكتبة الأنجلو المصرية (مع فرانكلين) ١٩٧٠ .

فن المسرح : قسطنطين ستانسلافسكي ، ترجمة لويس بقطر ، مراجعة محمد فتحي ، القاهرة ، دار الكاتب العربي ١٩٦٨ .

فن المسرحية : فرد ب . ميليت ، جيرالد ايدسن بنتلي ، ترجمة صدقي حطاب ، مراجعة د . محمود السمرة ، بيروت ١٩٦٦ .

في الفن المسرحي : ادورد جوردن كريج ، ترجمة دريني خشبة ، مراجعة علي فهمي ، القاهرة ، ادارة الثقافة العامة ، الـ ١٠٠٠ كتاب ١٩٦٦ .

المأساة : ينظر : النقد الأدبي .

المدخل الى الفنون المسرحية : فرانكل م . هواينج ، ترجمة كامل يوسف بدر الدين ، د . رمزي مصطفى ، محمود السباعي ، دريني خشبة ، مراجعة حسن محمود ، سعيد خطاب . القاهرة ، دار المعرفة (مع فرانكلين) ١٩٧٠ .

مسرح الأطفال : وينفريد وارد ، ترجمة محمد شاهين الجوهري ، مراجعة كامل يوسف ، القاهرة ، الدار المصرية للتأليف ١٩٦٦ .

المسرح الأمريكي : أشرف على تحريره آلان إس . داونر ، ترجمة محمد بدر الدين خليل ، القاهرة ، دار المعارف ١٩٧٦ .
المسرح الثوري : (دراسات في الدراما الحديثة من ابسن الى جان جينيه) - روبرت بروستاين ، ترجمة عبد الحليم البشلاوي .
المسرح الحديث : أريك بنتلي ، جزءان في مجلد واحد ، ترجمة محمد عزيز رفعت ، مراجعة أحمد رشدي صالح ، القاهرة ، المؤسسة المصرية ١٩٦٥ .
المسرح الحي : إلمر رابس ، ترجمة داود حلمي السيد ، القاهرة ، دار نهضة مصر (مع فرانكلين) ١٩٦٥ .
المسرح الديني في العصور الوسطى : جان فرابييه ، أ . م جروسار ، ترجمة د . محمد القصاص ، مراجعة د . محمد مندور ، القاهرة ، المؤسسة المصرية العامة . د . ت .

مسرح الطليعة (المسرح التجريبي في فرنسا) - ليونارد كابل برونكو ، ترجمة يوسف اسكندر ، مراجعة د . أنور لوقا ، القاهرة ، دار الكاتب العربي ١٩٦٧ .
المسرح في الشرق : فوبيون باورز ، ترجمة أحمد رضا محمد رضا ، مراجعة محمود خليل النحاس ، القاهرة ، دار الكاتب العربي د . ت .
المسرح في مفترق الطرق : جون جانستر ، ترجمة سامي دريني خشبة ، مراجعة د . رشاد رشدي . القاهرة ، الدار المصرية للتأليف ، دار الجيل للطباعة ١٩٦٧ .
المسرح المصري القديم : أتيين دريوتون ، ترجمة ثروت عكاشة ، مراجعة محمد عبد المنعم أبو بكر . القاهرة ، دار الكاتب العربي ١٩٦٧ .
المسرح الياباني : فوبيون باوزر ، ترجمة سعد زغلول نصار ، مراجعة سعيد خطاب ، القاهرة ، المؤسسة المصرية العامة ١٩٦٤ .
المسرح وقرينه : أنتونان آرتو ، ترجمة د . سامية أسعد ، القاهرة ، دار النهضة العربية (مع فرانكلين) ١٩٧٣ .
المسرح وقلق البشر : بيير آجيه توشار ، ترجمة د . سامية أحمد أسعد ، القاهرة ، الهيئة المصرية ١٩٧١ .
المسرحية : (كيف تدرسها وتتذوقها) - ملتون ماركس ، ترجمة فريد مدور ، القاهرة ، دار الكتاب العربي (مع فرانكلين) ١٩٦٥ .
المسرحية الأمريكية الحديثة : آلان س . داونر ، ترجمة د . عبد الرحمن ياغي ،

بيروت ، المكتبة الأهلية (مع فرنكلين) ١٩٦١ .
المسرحية العالمية : الارديس نيكول ، خمسة أجزاء ، ج ١ ، ترجمة عثمان نويه ، ج ٢ ترجمة د . محمود شوكت حامد ، ج ٣ ترجمة عبد الله عبد الحافظ متولي ، ج ٤ ترجمة د . شوقي السكري ، ج ٥ ترجمة الدكتورة نور الشريف . راجع الأجزاء الخمسة حسن محمود . القاهرة ، المؤسسة المصرية العامة د . ت (تاريخ ج ٥ سنة ١٩٦٦) .
المسرحية من إبسن الى إليوت : ريموند وليمز ، ترجمة د . فايز اسكندر ، مراجعة سعيد محمد حطاب ، القاهرة ، الإدارة العامة للثقافة ١٩٦٣ .
مقال في الشعر المسرحي ، درايدن : النقد الأدبي .
الملهاة في المسرحية والقصة : ل . ج . بوتس ، ترجمة ادوار حليم ، مراجعة دريني خشبة ، القاهرة ، المؤسسة المصرية ١٩٦٥ .
نظرية الأنواع الأدبية : الأدب .
نظرية المسرح الحديث : تقديم وتحرير أريك بنتلي ، ترجمة يوسف عبد المسيح ثروت ، بغداد ، وزارة الإعلام ١٩٧٥ .
نظرية المسرح الملحمي : برتولد بريخت ، ترجمة د . جميل نصيف ، بغداد ، وزارة الاعلام ١٩٧٣ .

٦ ـ النقد الأدبي

تدخل في هذا الباب الكتب الواردة في الأبواب السابقة واللاحقة من هذه المكتبة . ولهذا ، لن نحيل عليها ، ونكتفي هنا بما هو من النقد بمعناه الضيق وما لم يرد في الأبواب الأخرى .

أدباء معاصرون : جان بول سارتر ، مواقف ـ ٢ ، ترجمة جورج طرابيشي بيروت ، دار الآداب ١٩٦٥ .

أسس النقد الأدبي الحديث : أدناه ، النقد .

الأسطورة والرمز : مبادىء نقدية وتطبيقات . خمس عشرة دراسة لخمسة عشر ناقداً . ترجمة جبرا إبراهيم جبرا ، بغداد ، وزارة الإعلام ١٩٧٣ .

البنيوية : جان بياجيه ، ترجمة عارف منيمنة وبشير أوبري ، بيروت ، منشورات عويدات ، مكتبة الفكر الجامعي ١٩٧١ .

البنيوية : جان ماري أوزياس وآخرون ، ترجمة ميخائيل إبراهيم مخّول ، دمشق ، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، مطبعة سميراميس ١٩٧٢ فيه فصل عن « البنيوية والنقد الأدبي » لجيرار جنيت .

تاريخ علم اللغة : منذ نشأتها حتى القرن العشرين ـ جورج مونين ، ترجمة د . بدر الدين القاسم ، دمشق ١٩٧٢ .

التجربة الخلاقة : البروفسور س . م . بورا ، ترجمة سلافة حجاوي ، بغداد ، وزارة الإعلام ١٩٧٧ .

التحليل النفسي والفن : (دافينشي ـ دوستويفسكي) ـ سيغموند فرويد ، ترجمة سمير كرم ، بيروت ، دار الطليعة ، نيسان (ابريل) ١٩٧٥ .

تطور النقد الأدبي في العصر الحديث : كارلوني وفيللو ، ترجمة جورج سعد يونس. بيروت، منشورات دار مكتبة الحياة ١٩٦٣ ـ ينظر أدناه : النقد الأدبي : لقد تصرف المترجم هنا بالعنوان وبالمادة .

تفسير الأحلام : سيجموند فرويد ، ترجمة مصطفى صفوان ، مراجعة مصطفى زيور ، القاهرة ، دار المعارف ، ط ٢ ، د . ت .

حاضر النقد الأدبي : لمجموعة من المختصين ، ترجمة د . محمود الربيعي ، القاهرة ، دار المعارف ١٩٧٥ ـ أعيد طبعه .

دراسات في النقد : الن تيت ، ترجمة د . عبد الرحمن ياغي ، بيروت ، مكتبة

المعارف (مع فرنكلين) ١٩٦١ .

دفاع عن الشعر : شلي ، ترجمة نظمي خليل ، ص ص ٧٦ - ١٠١ من كتابه « مهمة الناقد » ، القاهرة ، المؤسسة العامة للأنباء والنشر والتوزيع والطباعة ، مختارات الإذاعة والتلفزيون - كتب ثقافية ، العدد ١٤٣ ، د . ت - يذكر د . يوسف محمد نجم في كتاب « الأدب العربي في آثار الدارسين » ص ٣٦٢ ، أن نظمي خليل ترجم هذه المقالة سنة ١٩٣٣ .

دور الكلمة في اللغة : ستيفن اولمان ، ترجمة د . كمال محمد بشير ، القاهرة ، مكتبة الشباب ١٩٧٥ .

الذوق الأدبي : (كيف يتكون) - ارنولد بنيت ، ترجمة د . علي محمد الجندي ، القاهرة ، مكتبة نهضة مصر ، سلسلة « في الأدب والنقد » - ٧ ، مطبعة الرسالة ١٩٥٧ .

الرومانسية : ليليان فرست ، ترجمة د . عبد الواحد لؤلؤة . بغداد موسوعة المصطلح النقدي - ٢ ، وزارة الثقافة والفنون ١٩٧٨ .

السحب : (كوميديا) - أريستوفانيس ، ترجمة حلمي عبد الواحد خضره ، راجعه د . صقر خفاجة ، القاهرة ، دار نهضة مصر ١٩٧١ .

وينظر كتاب د . محمد صقر خفاجة - النقد الأدبي عند اليونان ص ص ١٠٤ - ١٣١ .

سيرة أدبية - كولريدج ، ترجمة د . عبد الحكيم حسان ، القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٧١ - **جعل المترجم عنوان الكتاب : النظرية الرومانتيكية في الشعر - سيرة أدبية** . . .

الشعر : وليم هازلت ، ترجمة نظمي خليل ، ص ص ٥٦ - ٧٢ من كتابه : « مهمة الناقد » ، القاهرة ، المؤسسة العامة للأنباء والنشر والتوزيع والطباعة ، مختارات الإذاعة والتلفزيون - كتب ثقافية ، العدد ١٤٣ د . ت . يذكر د . يوسف محمد نجم في كتاب « الأدب العربي في آثار الدارسين » ص ٣٦٢ ، ان نظمي خليل ، ترجم هذه المقالة سنة ١٩٣٤ .

الضفادع : (كوميديا) - اريستوفانيس ، ترجمة أمين سلامة (عن اليونانية القديمة) القاهرة ، دار الفكر العربي ، سلسلة مكتبة المسرح الكلاسيكي ، ١٩٦٦ .

- ترجمة د . محمد صقر خفاجة (عن اليونانية) ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٤ (نشرت في كتاب واحد مع ترجمة أوديب ملكا لسوفوكليس) .

- ترجمة د . لويس عوض في كتابه « نصوص النقد الأدبي - اليوناني » ص ص ٨٨ - ١٧٩ - ينظر أدناه .

عقدة أوديب في الاسطورة وعلم النفس : باتـريك مُلاهـي ، ترجمـة جميل سعيد، مراجعة أحمد زروي . بيروت ، مكتبة المعارف (فرنكلين) ١٩٦٢ .

علم الأدب السوفياتي : ب . غورييلي ، ترجمة جلال فاروق الشريف ، دمشق ، منشورات دار الصحافة ـ مسائل اشتراكية د . ت ، مقدمة المترجم ١٩٦٤ .

الفن والتصور المادي للتـاريخ : جورج بليخانـوف ، ترجمـة جورج طرابيشي ، بيروت ، دار الطليعة ، تشرين الثاني (نوفمبر) ١٩٧٨ .

في الأدب والنقد الأدبـي : مكسيم غوركي ، ترجمـة يوسف عبـد المسيح ثروة ، بغداد ، مطبعة الوفاء د . ت .

القارىء العادي : (مقالات في النقد الأدبي) ـ فرجينيا وولف ، ترجمة د . عقيلة رمضان ، مراجعة د . سهير القلماوي . القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ١٩٧١ .

قلعة أكسل : ادموند ولسون ، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا ، بغداد ، وزارة الإعلام ١٩٧٦ .

قواعد النقد الأدبي : آبر كرومبي ، ترجمة محمد عوض محمـد ، القاهـرة ، لجنـة التأليف والترجمة والنشر ، ط ١ ، ١٩٣٦ (تكرر طبعه ، ط٣ سنة ١٩٥٤)

القوانين : نصوص . .

المأساة : كليفوردلـيج ، ترجمة د . عبد الواحد لؤلؤة . بغـداد ، وزارة الثقافـة والفنون ، موسوعة المصطلح النقدي ـ ١ ، ١٩٧٨ .

مبادىء النقد الأدبي : أ . أ . رتشاردز ، ترجمة د . مصطفى بدوي ، القاهرة ، المؤسسة المصرية ١٩٦٣ .

مختارات من النقد الأدبي المعاصر : اختارها وترجمها د . رشاد رشدي . القاهرة ، مكتبة الانجلو المصرية ـ تاريخ المقدمة ١٩٥١ .

مقال في الشعر المسرحي : جون درايدن ، ترجمة محمد عناني ، ص ص ٥٥ ـ ١٧٣ من كتاب « درايدن والشعر المسرحي » تأليف مجدي وهبه ومحمد عناني ، القاهرة ، دار المعرفة ، مطبعة المعرفة ، يناير ١٩٦٤ .

مقالة في النقد : غراهام هو ، ترجمة محيي الدين صبحي ، دمشق ، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية ، مطبعة جامعة دمشق ١٩٧٣ .

مقالات في النقد : ماثيو ارنولد ، ترجمة علي جمال الدين عزت ، مراجعة د . لويس

مرقص . القاهرة ، الدار المصرية للتأليف والترجمة ١٩٦٦ .

مقالات في النقد الأدبي : ت . س . اليوت ، ترجمة د . لطيفة الزيات . القاهرة ، مكتبة الانجلو المصرية د . ت .

مقدمة وودزوورث لديوان« الأقاصيص الشعرية الوجدانية » سنة ١٨٠٠ ، ترجمة د . عبد الحكيم حسان ملحقة لترجمته « سيرة أدبية » ـ تنظر ١٩٧١ .

ترجمها قبل ذلك زكي نجيب محمود ونشرها في كتابه « قشور ولباب ، القاهرة ، ١٩٥٧ .

مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق : ديفيد ديتش ، ترجمة د . محمد يوسف نجم ، مراجعة د . إحسان عباس . بيروت ، دار صادر (مع فرانكلين) ١٩٦٧ .

منهج البحث في الأدب واللغة : لانسون ومابيه ، نقلها الى العربية د . محمد مندور ، بيروت ، دار العلم للملايين ١٩٤٦ . ثم طبعا ملحقاً لكتاب د . محمد مندور : النقد المنهجي عند العرب ، القاهرة ، ط ٢ ، ١٩٦٩ .

مواقف : جان بول سارتر . اعلاه : أدباء معاصرون . . .

موجز تاريخ النقد الأدبي : فيرونون هول ، ترجمة محمود شكري مصطفى وعبد الرحيم جبر ، بيروت ، دار النجاح ١٩٧٦ .

الناقد كفنان : أوسكار وايلد . ترجم نظمي خليل قسماً من المقال ونشره ص ص ١١ ـ ٢٢ من كتابه : مهمة الناقد ، ينظر : دفاع عن الشعر ، او الشعر ، أعلاه .

نصوص النقد الأدبي : اليوناني، ج ١ ، ترجمة (واختيار) د . لويس عوض ، القاهرة ، دار المعارف ١٩٦٥ (فيه أيون ، من جمهورية افلاطون ، من القوانين ، الضفادع) .

النظرية الرومانتيكية في الشعر : اعلاه : سيرة أدبية .

النقد : شوبنهاور ، المقالة الرابعة ص ص ١٠٥ ـ ١٣٤ من كتاب « فن الأدب » من مختارات شوبنهاور ، اعدها بالانجليزية بيلي سوندرز ، ترجمة شفيق مقار ، مراجعة عبد الحميد الاسلامبولي ، القاهرة ، الدار القومية د . ت .

النقد : أسس النقد الأدبي الحديث ـ تبويب مارك شورر ، جوزفين مايلز ، جوردن ماكنزي . ترجمة السيدة هيفاء هاشم ، مراجعة د . نجاح العطار (١ ـ ٣) ، دمشق ، وزارة الثقافة ١٩٦٦ ـ ١٩٦٧ .

النقد الأدبي : كارلوني وفيللو ، ترجمة كيتي سالم ، مراجعة جورج سالم ،

بيروت ، منشورات عويدات ـ زدني علما ١٩٧٣ . ينظر أعلاه تطور النقد الأدبي .
النقد الأدبي : وليم فان أوكونور ، ترجمة صلاح أحمد إبراهيم ، بيروت ، دار بيروت ـ دار صادر (مع فرانكلين) ١٩٦٠ .
النقد الأدبي : (تاريخ موجز) ـ ويليام . ك . ويمزات ، كلينث بروكس ، ترجمة د . حسام الخطيب ومحيي الدين صبحي . دمشق ، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية . ج ١ : النقد الكلاسي ، مطبعة جامعة دمشق ١٩٧٣ ، ج ٢ : النقد لدى الكلاسية الجديدة ، مطبعة جامعة دمشق ١٩٧٤ ، ج ٣ ، ج ٤ .
النقد الأدبي ومدارسه الحديثة : ستانلي هايمن ، ترجمة د . إحسان عباس ، د . محمد يوسف نجم . بيروت . دار الثقافة (مع فرنكلين) (١ ـ ٢) ١٩٥٨ ـ ١٩٦٠ .

٧ ـ تاريخ الأدب

الاتجاهات الأدبية في القرن العشرين : (فرنسا) ـ البيرس ، ترجمة جورج طرابيشي ، بيروت ، منشورات عويدات ١٩٦٥ .

أثينا في عهد بركليس ـ تشارلز الكسندر روبنصن ، ترجمة د . أنيس فريحة ، بيروت ، مكتبة لبنان (فرنكلين) ، [سلسلة مراكز الحضارة] ١٩٦٦ .

الأدب الأمريكي : ١٩١٠ ـ ١٩٦٠ ، أبحاث جمعها وقدم لها روبرت سبلر ، ترجمة محمود محمود ، القاهرة ، مكتبة النهضة المصرية د . ت (تاريخ الطبعة الأمريكية ١٩٦٢) .

الأدب الأمريكي أو رؤية عالمية : تأليف ويليس ويجر ، ترجمة د . نظمي لوقا ، القاهرة ، دار المعارف ١٩٧٦ .

الأدب الانجليزي : بول دوتان ، ترجمة دار الفكر العربي ، القاهرة ١٩٤٨ ، الأدب السوفييتي الروسي ـ مجموعة من الاختصاصيين ، ترجمة هاشم الدجاني وآخرين جزءان ، دمشق ١٩٧١ .

الأدب الفرنسي الجديد ـ غايتان بيكون ، ترجمة نبيه صقر ، الأب انطون الشمالي ، مراجعة أحمد عويدات ، بيروت ، منشورات عويدات ١٩٦٣ .

الأدب في عصر شكسبير : ا . م . و . تيليارد ، ترجمة نبيل حلمي ، القاهرة ، دار المعارف ١٩٧١ .

أدب الولايات المتحدة الأمريكية : ماركوس كنليف ، ترجمة سامي فهمي القليوبي ، مراجعة د . لويس مرقص ، القاهرة ، الـ ١٠٠٠ كتاب ١٩٦٥ .

اسخيلوس و . . . أثينا : المسرحية .

تاريخ الأدب الروسي : الاستاذة مارسيل أهرار ، ترجمة دار عويدات ، بيروت ١٩٥٧ ، الفصل الأخير (بعد الثورة) كتبته جان رود .

تاريخ الأدب الروماني : ج . و . دُف ، ترجمة الدكتور محمد سليم سالم ، راجعه الدكتور صقر خفاجة ، القاهرة ، وزارة التعليم العالي ج ١ ، ١٩٦٤ ج ٢ ، ١٩٦٥ (سلسلة الـ ١٠٠٠ كتاب) .

تاريخ الأدب الفرنسي : جوستاف لانسون ، الجزء الأول ، ترجمة محمد محمد القصاص ، مراجعة د . سهير القلماوي ـ القاهرة ، المؤسسة العربية الحديثة د . ت .

تاريخ الأدب الفرنسي في القرن العشرين : بيير هنري سيمون ، ترجمة نبيه صقر ، بيروت ، منشورات عويدات ، ١٩٦١ .

تطور الأدب الأمريكي : روبرت سبيلر ، ترجمة توفيق صايغ ، بيروت ، المؤسسة الأهلية (فرانكلين) ١٩٥١ (كتب تحت العنوان الرئيس : مقال في النقد التاريخي) .

تطور الفكر الأدبي الأمريكي في القرن العشرين : الفريد كازن ، عرض وتلخيص ماهر نسيم ، القاهرة ، دار المعارف د . ت .

٣ **قرون من الأدب** : (الأمريكي) - بإشراف فورستر وفوك ، ترجم بإشراف جبرا إبراهيم جبرا ، بيروت ، دار مكتبة الحياة (فرانكلين) ١٩٦٧ (ثلاثة أجزاء) .

ثورة الشعر الحديث : يعتمد اعتماداً كبيراً على كتاب الاستاذ هوجو فريدريش : بناة الشعر الحديث من بودلير الى العصر الحاضر ، اعتماد الدكتور عبد الغفار مكاوي ، القاهرة ، الهيئة المصرية ، ج ١ سنة ١٩٧٢ ، ج ٢ سنة ١٩٧٤ .

الحركة الإنسانية والنهضة : س . درسدن ، ترجمة د . عمر شخاشيرو ، دمشق ، وزارة الثقافة ، ١٩٧٢ .

الخطوط العامة لمراحل الأدب السوفييتي : تأليف نقاد سوفييت ، ترجمة سعدي عبد المجيد الحديثي ، بغداد د . ت .

دراسات في الأدب الأمريكي : وضعها مؤلفون أمريكيون اعتمدهم المؤلفون المصريون بإشراف الدكتور طه حسين ، القاهرة ، مكتبة النهضة المصرية (فرانكلين) د . ت .

الشعر : (الأدب الأمريكي في نصف قرن) - لويز بوجان ، ترجمة سلمى الخضراء الجيوسي ، بيروت ، دار الثقافة (فرانكلين) ١٩٦١ .

شعراء الاسكندرية : فيليب أميل لجران ، ترجمة محمد صقر خفاجة ، القاهرة ، مكتبة النهضة المصرية ١٩٥٢ .

فلورنسة في عصر دانتي : بول ج . رجيرز ، ترجمة د . محمود إبراهيم بيروت ، مكتبة لبنان (فرنكلين) ، سلسلة مراكز الحضارة ١٩٦٧ .

القصة الحديثة : فردريك ج . هوفمن ، ترجمة بكر عباس ، بيروت ، دار الثقافة (مع فرانكلين) ، سلسلة « الأدب الامريكي في نصف قرن » ١٩٦١ .

القصة القصيرة : راي ـ ب . وست ، ترجمة سميرة عزام ، دار بيروت (مع فرانكلين)«سلسلة الأدب الامريكي في نصف قرن » ١٩٦١ .
كتاب فرنسـة اليوم : بيير ده بوادَفْـر ، ترجمـة د . جميل جبـر ، المنشـورات العربية ، ماذا أعرف ، د . ت .
لمحات عن الأدباء الأمريكيين المعاصرين : برنارد ديكلي ، تعريب سامي موسى قبيسي ، بـيروت ، منشـورات دار الآفـاق الجـديدة د . ت (تـاريخ الأصـل ١٩٦٩) .
مجمل تاريخ الأدب الروسي : مارك سلونيم ، ترجمه صفوت عزيز جرجيس ، راجعه علي أدهم ، القاهرة ، الـ ١٠٠٠ كتاب ١٩٦٧ .
مدخل الى تاريخ الإغريق وأدبهم وآثارهم ـ آ . بتري ، ترجمة د . يوئيل يوسف عزيز ، الموصل ، ١٩٧٧ .
مدخل الى تاريخ الرومان وأدبهم وآثارهم : آ . بتـري ترجمـة د . يوئيل يوسف عزيز ، الموصل .
معجم الأدب المعاصر : (الفرنسي) ـ بيار دي بواديفر ، ترجمة بهيج شعبان ، بيروت ، منشورات عويدات ـ ١٩٦٨ .
موجز تاريخ الأدب الانجليزي : ايفور ايفانز ، ترجمة د . شوقي السكري ، وعبدالله عبد الحافظ ، القاهرة ، الدار المصرية للكتب ١٩٥٨ .
النثر : (الأدب الاميركي في نصف قرن ـ النثر غير القصصي) ـ ماي برودبيك ، جيمس جراي ، والتر ميتزجر ، ترجمة مروان الجابري ، مراجعة الدكتور وليد عرفات . بيروت ، دار الثقافة (فرانكلين) ١٩٦٢ .
النقد الأدبي : وليم فان اوكونور : النقد الأدبي .

٨ ـ أعلام (سير الأدباء)

أ . ب . تشيكوف : تأليف م . جوركي ، أ . تشيكوفا ، ك . تشكوفسكي ، ف . يرميلوف ؛ ترجمه أحمد القصير ، راجعه علي أدهم . القاهرة ، الـ ١٠٠٠ كتاب ١٩٦٦ .

تنظر أدناه : صور . القصة ، المسرحية : تشيخوف .

ابسن النرويجي : دراسة للكاتبة الانجليزية ميوريل براد بروك ، ترجمة فؤاد كامل وكامل يوسف . القاهرة ، « مكتبة الفنون الدرامية » تصدرها مكتبة مصر ، يحررها عبدالحليم البشلاوي ، تاريخ مقدمة الترجمة يناير ١٩٦٤ .

ادغار آلن بو : جان روسلو ، ترجمة كميل قيصر داغر . بيروت ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، سلسلة أعلام الفكر العالمي ، نيسان (ابريل) ١٩٧٨ .

أرنست همنغواي : فيليب يونغ ، ترجمة محمود السمرة . بيروت ، المكتبة الأهلية (مع فرانكلين) ـ سلسلة أعلام الأدب الأمريكي ـ ٣ ، ١٩٦٠ .

ينظر بابا همنغواي .

أعلام الفن القصصي : بوكاشيو ، رابليه ، سيرفانت ، ديفو ، سويفت ، سترن ، والترسكوت ، بلزاك ، اسكندر ديماس (الأب) ، هيجو ، فلوبير ، هوثورن ، ثاكري ، ديكنز ، دستويفسكي ، تولستوي ، موباسان ، زولا ، مارك توين ، هاردي .

تنظر : القصة .

أقطاب المدرسة الرومانسية : **روسو** شهيد الطغيان بقلم رومان رولان ، **غوته** طليعة الانطلاق بقلم توماس مان ، شلر الحرية بقلم توماس كارليل . اختارها وترجمها يوسف عبد المسيح ثروة ، دمشق ، دار الرواد ، د . ت .

البير كامو : اوبراين كونر كروز ، ترجمة عدنان كيالي ، بيروت ، المؤسسة العربية . . . اعلام الفكر المعاصر ، ايار ١٩٧٢ .

ـ جرمين بري ، ترجمة جبرا ابراهيم جبرا ، بيروت ، دار الثقافة (مع فرنكلين) ١٩٧٨ .

ـ مورقان كوبيسك ، ترجمة حسن نديم ، مراجعة د . محمد جميل عزت . القاهرة ، دار النهضة العربية (مع فرنكلين) ١٩٦٨ .

البير كامــي وأدب التمــرد : جون كروكشانـك ، ترجمة جلال العشري ، بيروت ، الوطن العربي ، د . ت ، تاريخ الأصل ط ١ ، ط٢ سنة **١٩٥٩** .

ينظر أدناه : كامو والتمرد .

اليوت : ت . س . اليوت .

أميل زولا ـ مارك برنـارد ، تلخيص رمضـان لاونـد . بـيروت ، دار بـيروت ١٩٥٦ .

أناتول فرانس : جاك سوفيل ، ترجمة د . ذوقان قرقوط . بيروت ، المؤسسة العربية . . آب **١٩٧٧** .

أناتول فرانس ـ حياته من كتبه : د . ول دورانت ، نقلها الى العربية حسن أحمد سلمان، منشورات مكتبة المثنى ببغداد، القاهرة ، دار الكتاب العربي ، **١٩٤٧** .

أناتول فرانس في مباذله تأليف جان جاك بروسون . . المطبعة العصرية القاهرة .

أناتول فرانيس : جان جاك بروسون ، ترجمة شكيب ارسلان ، القاهرة ، المطبعة العصرية **١٩٢٦** .

اندريه بريتون والمعـطيات الأسـاسية للحـركة السريالية : ميشيل كاروج ، ترجمة الياس بديوي . دمشق ، وزارة الثقافة **١٩٧٣** .

أندريه جيد ـ ج . و . ايرلاند ، ترجمة مجاهد عبد المنعم . بيروت ، المؤسسة العربية . . كانون اول (ديسمبر) **١٩٧٥** .

(الإنسان والناقد والفنان) ـ مارك بيغبدير بيروت ، منشورات عويدات ـ زدني علما ـ ١٣ ، تشرين الثاني (نوفمبر) **١٩٥٩** لـم يذكـر اسم المترجـم عليه .

اندريه مالرو ـ غايتـان بيكون ، ترجمـة أمـيرة الـزين ، بـيروت ، المؤسســة العربية . . . . سلسلة أعلام الفكر المعاصر ، تشرين الثاني **١٩٧٣** .

أورويل : ريموند وليامز ، ترجمة ماهر كيالي . بيروت ، المؤسسة العربية . . . فبراير (شباط) **١٩٧٦** .

أوغست كونت ـ جان لاكروا ، ترجمة منى النجار الرافعي ، بيروت ، المؤسسة العربية ، تشرين الثاني **١٩٧٧** .

اوليفر وندل هولمز : (طبيب وروائي وشاعر) ـ مريم روستـير سمـول ، ترجمة وديع فلسطين ، القاهرة ، مكتبة الانجلو المصرية **١٩٦٦** .

اونيل : يوجين اونيل .

ايسوب : ا . د . وينتل ، ترجمـه د . مختـار الـوكيل راجعـه د . عبـد الحميد

يونس ، القاهرة ، الـ ١٠٠٠ كتاب ١٩٥٦ .

ايلوار : بول ايلوار .

ايمه سيزير : ليليان كيستلوت ، ترجمة أنطون حمصي ، دمشق ، وزارة الثقافة ١٩٧٠ .

بابا همنغواي : أ . إ . هوتشز (مذكرات شخصية) ، ترجمة ماهر البطوطي ، بيروت ، دار الآداب د . ت . تاريخ التأليف ١٩٦٥ .

- ينظر ارنست همنغواي .

باسكال : (حياته ، فلسفته ، منتخبات) - اندريه كريسّون ، ترجمة نهاد رضا . بيروت ، منشورات عويدات - زدني علما - ٥٤ ، شباط (فبراير) ١٩٦٢ .

برنارد شو : ا . م . جبس ، ترجمة غالب هلسا ، بيروت ، المؤسسة العربية . . . تشرين الأول (اكتوبر) ١٩٧٧ .

برغسون : (حياته ، فلسفته ، منتخبات) - اندريه كريسّون ، ترجمة نبيه صقر ، بيروت ، منشورات عويدات ، زدني علما - ٢٥ ، شباط (فبراير) ١٩٦٢ .

بريخت : رونالد جراي ، ترجمة نسيم مجلي ، مراجعة د . أحمد كمال زكي . القاهرة ، الهيئة المصرية العامة ١٩٧٢ .

- فالتر بنجامان ، ترجمة أميرة الزين ، بيروت ، المؤسسة العربية . . . حزيران (يونيو) ١٩٧٢ .

بلزاك : الأصل عن رينه بنجامان ، تضمين أحمد الصاوي ، القاهرة ، مطبعة المعارف ومكتبتها ، شركة فن الطباعة د . ت (لعلها ط ٢) .

- ينظر : بناة العالم .

بناة العالم : ستيفان تسفايج ، وفيه : هولدرلن ، دوستوييفسكي ، بلزاك ، ترجمة محمد جديد ، دمشق ، وزارة الثقافة ١٩٧٠ .

بودلير : بسكال بيا ، نقله الى العربية صلاح لبكي ، بيروت ، المنشورات العربية ١٩٦٩ .

- جان بول سارتر ، ترجمة جورج طرابيشي ، بيروت ، دار الآداب ، كانون الثاني (يناير) ١٩٦٥ .

- فرانسوا بورشه ، ترجمة فؤاد أيوب ، بيروت ، دار بيروت - أعلام الشعر ١٩٥٨ .

ـ لوك ديكون ، ترجمة كميل داغر . بيروت ، المؤسسة العربية . . . تموز (يوليو) ١٩٧٦ .

بوشكين : هنري ترويا ، تلخيص د . فؤاد ايوب ، بيروت ، دار بيروت ، سلسلة أعلام الشعر ١٩٥٦ .

ـ ف . كيربوتين ، ا . ليجنيف ، ف . فرمان ، جيرمونسكي ، ترجمة خيري عزيز . بيروت ، المؤسسة العربية . . . تموز ١٩٧٤ .

ـ ليديا لامبر . القاهرة ، مطبوعات كتابي يصدرها حلمي مراد ، الكتاب السابع والعشرون د . ت . لم يذكر اسم المترجم .

بيرون : اندره موروا ، تضمين بتصرف أحمد الصاوي ، القاهرة ، مطبعة المعارف ومكتبتها ، شركة فن الطباعة د . ت لعلها ط ٢) .

ـ اندريه موروا ، ترجمة بهيج شعبان ، بيروت ، دار بيروت ، سلسلة اعلام الشعر ١٩٥٨ .

بيكت : ناثان سكوت ، ترجمة مجاهد عبد المنعم ، بيروت ، المؤسسة العربية . . آب ١٩٧٤ .

توماس مان : جورج لوكاش ، ترجمة كميل قيصر داغر ، بيروت ، المؤسسة العربية ، تشرين الأول ١٩٧٧ .

ت . س . اليوت : ليونارد انجر ، ترجمة د . عبد الرحمن ياغي . بيروت المكتبة الأهلية (مع فرنكلين) ، اعلام الأدب الامريكي ـ ٨ ، ١٩٦٢ .

(الشاعر الناقد) ـ ف . ا . ماثيس ، ترجمة د . إحسان عباس ، بيروت ، المكتبة العصرية (مع فرنكلين) ١٩٦٥ .

تولستوي : ستيفان تسفايج في كتاب « نصوص مختارة من تولستوي » ، تقديم ستيفان تسفايج ، ترجمة د . شكري محمد عياد ، راجعه علي أدهم . القاهرة ، الـ ١٠٠٠ كتاب ، المقدمة ص ص ٦ ـ ٣٤ ، د . ت .

ـ وله ترجمة أخرى ـ باختلاف يسير ـ بعنوان : ستيفان زفايج يقدم « أفكار تولستوي الحية » ، ترجمة أحمد عصام الدين ، مراجعة عبد الرحيم سرور . القاهرة ، مختارات الإذاعة والتلفزيون ، سلسلة « مذاهب وشخصيات » د . ت .

ـ ستيفان زفايج ، ترجمة فؤاد أيوب ، دمشق ، دار اليقظة العربية ، سلسلة عيون الأدب العالمي ـ ٣ ، د . ت (لم أطلع عليه لأقابله مع سابقيه) ـ ربما كان طبعه سنة ١٩٥٢ .

ـ ينظر صور .
تشيخوف : القصة ، سيرة ذاتية (جوركي) .
تشيكوف : القصة ، سيرة ذاتية (جوركي) .
تنيسي وليامز : سيجني لينيا فولك ، ترجمة رمسيس شكري ، القاهرة ، مكتبة الوعي العربي د . ت ، تاريخ الأصل ١٩٦١ .
توماس مان : جورج لوكاش ، ترجمة كميل قيصر داغر ، بيروت ، المؤسسة العربية . . . تشرين الأول (اكتوبر) ١٩٧٧ .
توماس هاردي : (حياة توماس هاردي) ـ فلورنس أميلي ، ترجمة عثمان نويه ، مراجعة مصطفى حبيب ، جزءان ، القاهرة ، الإدارة العامة للثقافة ١٩٦٦ .
توماس وولف : س . هـ . هولمن ، ترجمة أنيس زكي حسن . بيروت ، المكتبة الأهلية (مع فرنكلين) ، أعلام الأدب الأمريكي ـ ا ، ١٩٦٠ .
توين : مارك توين .
بو : ادغار آلن بو .
بول ايلوار : لويس باروث ، جان مار سنياك ، ترجمة فؤاد حداد ، القاهرة ، دار الكاتب العربي ، د . ت ، تاريخ التأليف ١٩٥٢ .
جورج صاند : اندريه موروا ، تلخيص بهيج شعبان ، بيروت ، دار بيروت ، سلسلة أعلام الأدب ١٩٥٥ .
جورج لوكاتش : هنري أرفون ، ترجمة عادل العوا ، دمشق ، وزارة الثقافة ١٩٧٠ .
ـ ينظر : لوكاش .
جون ستاينبك : وارين فرنش ، ترجمة الدكتورة نور شريف ، القاهرة ، دار الفكر العربي ١٩٦٤ .
ـ ينظر شتاينبك ، عالم شتاينبك .
جويس : جون جروس ، ترجمة مجاهد عبد المنعم ، بيروت ، المؤسسة العربية . . . تموز (يوليو) ١٩٧٥ .
حياة توماس هاردي : ينظر توماس هاردي .
دوستويفسكي : جاك مادول . بيروت ، المؤسسة العربية آذار ١٩٧٥ .
ـ دودوستويفسكي ، ترجمة بهيج شعبان ، بيروت ، دار بيروت ، اعلام الأدب .

- **دوستويوفسكي** - رينيه ويليك ، ترجمة نجيب المانع ، بيروت ، المكتبة العصرية (مع فرانكلين) ١٩٦٧ .
- ينظر بناة العالم .

روسو : (حياته ، فلسفته ، منتخبات) - اندريه كريسّون ، ترجمة نبيه صقر ، بيروت ، منشورات عويدات - زدني علما - ٢٣ ، كانون الثاني (يناير) ١٩٦٢ .
- ينظر أقطاب الرومانسية .

رينان : أندريه كريسون ، ترجمة ميشال أبي فاضل ، بيروت ، المؤسسة العربية ، تشرين الثاني ١٩٧٧ .

رينان : بيروت ، المؤسسة العربية . . .

زولا : ينظر أميل زولا .

سارتر : فيليب ثودي ، ترجمة جورج حي ، بيروت ، المؤسسة العربية . . . آذار ١٩٧٣ .

سارتر بقلمه : فرنسيس جانسون ، ترجمة د . خليل صابات ، مراجعة د . ريمون فرنسيس . بيروت ، منشورات نزار قباني (مع فرنكلين) ١٩٦٧ .

سارتر بين الفلسفة والأدب : موريس كرانستون ، ترجمة مجاهد عبد المنعم مجاهد ، بيروت ، مكتبة الحياة ، د . ت .

سارتر المفكر العقلي الرومانسي : ايريس موردوخ ، ترجمة شاكر النابلسي ، القاهرة ، دار الفكر د . ت .

صاند : ينظر جورج صاند .

سنكلير لويس : شلدون نورمان جربستين ، ترجمة عبد الفتاح المنياوي ، القاهرة ، مكتبة القاهرة الحديثة ، مطابع الاستقلال الكبرى ، د . ت (تاريخ الأصل ١٩٦٢) .

سيمون دو بوفوار : (او مشروع الحياة) - فرانسيس جانسون ، ترجمة ادوار الخراط ، بيروت ، دار الآداب ١٩٦٧ .

شتاينبك : ترجمة محمد العزب موسى ، بيروت ، المؤسسة العربية . . . ، ١٩٧٨ .
- ينظر جون شتاينبك ، عالم شتاينبك .

شلر : ينظر أقطاب المدرسة الرومانسية .

شللي : اندري موروا ، تضمين أمين أحمد الصاوي ، القاهرة ، مطبعة المعارف ومكتبتها بمصر ، شركة فن الطباعة . د . ت (لعلها ط ٢) ـ والصحيح ان يرسم اسمه شليّ .

صور أدبية : مكسيم جوركي ، ترجمة الفريد فرج . القاهرة ، توزيع الدار المصرية للكتب ، مطبعة الدار المصرية ، د . ت وفيه : تولستوي ، صوفيا تولستايا ، تشيكوف ،كورولنكو، كوتسوبينسكي ، بريشفين . ميخايلوفسكي .

عالم شتاينبك الرحيب : (دراسة في فنه القصصي) ـ بيتر ليسكا ، ترجمة عبد اللطيف شرارة ، مراجعة سميرة عزام ، بيروت ، مكتبة المعارف (مع فرنكلين) ١٩٦١ .

عالم فوكنر الخاص : روبرت كوغلان ، ترجمة سامي حنا . بيروت ، دار مكتبة الحياة ، د . ت .

ـ ينظر فوكنر ، وليم فوكنر .

غوته : بيتر بورنر ، ترجمة د . أسعد رزوق ، بيروت ، المؤسسة العربية . . شباط (فبراير) ١٩٧٥ .

ـ ينظر أقطاب المدرسة الرومانسية .

غوركي : ينظر مكسيم غوركي .

ف . سكوت فتزجرالد ـ تشارلس : إ . شين ، ترجمة بكر عباس ، بيروت ، المكتبة الأهلية (مع فرنكلين) سلسلة أعلام الأدب الأمريكي ـ ١٢ ، ١٩٦٢ .

فوكنر : مايكل ملجيت ، ترجمة غالب هلسا . بيروت ، المؤسسة العربية . . . (العنوان الداخلي : وليم فوكنر) ، نيسان (ابريل) ١٩٧٦ .

ـ ينظر عالم فوكنر الخاص ، وليم فوكنر .

فولتير : (حياته ، فلسفته ، منتخبات) ـ اندربه كريسّون ، ترجمة د . صباح محيي الدين . بيروت ، منشورات عويدات ـ زدني علما ـ ١٩ ، تشرين الأول (اكتوبر) ١٩٦١ .

ـ جوستاف لانسون ، ترجمه محمد غنيمي هلال ، راجعه د . حسن شحاته سعفان . القاهرة ، الـ ١٠٠٠ كتاب ، ١٩٦٢ .

فيكتور هيجو : بقلم فيكتور هيجو ، تأليف هنري غيمان ، تلخيص فرنسوا سركيس ، بيروت ، دار بيروت ١٩٥٦ .

- شاعراً واقعياً ، لويس اراكون ، ترجمة عبد المطلب صالح ، بغداد **١٩٧٤** .
- ينظر هوغو .

كافكا : تشالز اوزبون ، بيروت ، المؤسسة العربية . . .

كامـو والتمـرد :روبير دو لوبيه ، ترجمة د . سهيل إدريس . بيروت ،دار الآداب ، ط٢ ، يوليه **١٩٦٤** .
- ينظر أعلاه : البير كامو . . . البير كامي . . .

لوكاش : جورج لختهايم ، ترجمة ماهر كيالي ويوسف شويري ، مراجعة د . أسعد رزوق . بيروت ، المؤسسة العربية . . . . ايار (مايو) **١٩٧٥** .
- ينظر جورج لوكاتش .

مارسل بروست والتخلص من الزمن : جيرمين بريه ، ترجمة نجيب المانع ، بغداد ، وزارة الإعلام **١٩٧٧** .

مارك توين : توسوير ، ترجمة ماهر نسيم ، مراجعة فريد عبد الرحمن ، القاهرة ، الادارة العامة للثقافة ـ تشير المقدمة الى ط ٢ سنة **١٩٦٣**
- فرانك بلدنزا ، ترجمة جميل سعيد . بيروت ، المكتبة العصرية (مع فرنكلين) **١٩٦٥** .

- لويس ليري ، ترجمة فاروق أنيس جرا ، بيروت ، المكتبة الأهلية (مع فرنكلين) ، أعلام الأدب الأمريكي ـ ٤ ، **١٩٦١** .

ماياكوفسكي : الزا تريوليه ، ترجمة إحسان سركيس ونصوح فاخوري . (لم أطلع عليه ولم احصل على المعلومات اللازمة عنه) .

مغامرات مارك توين : جيري ألن ، ترجمة مصطفى حبيب ، القاهرة ، مكتبة مصر ، د . ت (تاريخ التأليف **١٩٥٤**) .

مكسيم غوركي : بقلم مكسيم غوركي ، تأليف نينا غورفنكل ، ترجمة بهيج شعبان . بيروت ، دار بيروت ، **١٩٥٤** .

مكيافيللي : الين فيدرين ، ترجمة أميرة الزين ، بيروت ، المؤسسة العربية . . . « المجموعة التأريخية» ايلول **١٩٧٤** . (الصحيح أن يكتب : مكيافلّي) .

ملتن : لورد مكولي ، ترجمة محمد بدران ، القاهرة ، مكتبة الخانجي ، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر ، د . ت ، تاريخ مقدمة المترجم : مارس **١٩٤٦** .

مونتاني : (حياته ، فلسفته ، منتخبات) ـ اندريه كريسّون ، ترجمة نبيه

صقر ، بيروت ، منشورات عويدات ـ زدني علما ـ ٢١ ، كانون الأول (ديسمبر) ١٩٦١ .

هاردي : ينظر توماس هاردي .

هايني : لويس برون ، تضمين بتصرف أحمد الصاوي محمد ، القاهرة ، دار المعارف للطباعة والنشر بمصر . د . ت (لعلها ط ٢) .

هلدرلين : بقلم عبد الغفار مكاوي معتمداً اعتماداً كبيراً كتاب ألريش هويسرمان ، القاهرة ، دار المعارف بمصر ، سلسلة نوابغ الفكر الغربي ـ ٢١ ، سنة ١٩٧٤ .

ـ ينظر أعلاه : بناة العالم .

همنغواي : ينظر أعلاه : ارنست همنغواي ، بابا همنغواي .

هنري جيمس : ليون ايدل ، ترجمة د . محمود السمرة ، بيروت ، المكتبة الأهلية (مع فرنكلين) ـ أعلام الأدب الأمريكي ـ ٢ ، سنة ١٩٦١ .

هنري دافيد ثورو : جيمس بلاستيد وود ، ترجمة صوفي عبد الله ، القاهرة ، دار نهضة مصر (مع فرنكلين) ١٩٦٦ .

هوغو : هنري غيمان ، ترجمة طانيوس فغالي ، بيروت ، المؤسسة العربية . . . كانون الثاني ، ١٩٧٥ .

ـ ينظر فيكتور هيغو . . .

هولمز : ينظر أعلاه : أوليفر وندل .

يوجين اونيل : باريت كلارك ، ترجمة حسن محمود عباس ، مراجعة د . إحسان عباس ، بيروت ، الكتبة العصرية (فرنكلين) ١٩٦٥ .

ـ دوريس الكسندر ، ترجمة دريني خشبة . القاهرة ، الانجلو المصرية (فرنكلين) ١٩٦٦ .

٩ ـ السـيرة الذاتيـة . . .

كثير من الروايات تتضمن معلومات من حياة كاتبها وأخلاقه ومطامحه ، ومن تلك الأميرة دكليف لمدام د لافايت وأدولف لبنجامان كونستنتان . . . وروايات ستندال وجارلس دكنز . . . ودستويفسكي . . . . واندره جيد . . . الخ . ولا تدخل هذه الروايات في هذه القائمة . وإنما دخل عدد محدود من الروايات التي تبلغ حد الصراحة والوضوح والقصد في سرد مجريات حياة أصحابها . . .

هذا ، وقد دخل هذه القائمة ما كان من رسائل ومذكرات . .

استروفسكي : ينظر أدناه : ن . استروفسكي .

الفونس دوديه : الضئيل ، ترجمه أحمد صفي الدين خاطر ، راجعه د . محمد مندور . القاهرة ، وزارة التعليم العالي ١٩٦٧ ـ صدرت قبلها ترجمة تصرف فيها صاحبها كثيراً ، وقد ترجم العنوان دقيقاً حرفيا : الشيء الصغير .

اندريه مالرو ـ لا مذكرات ، ترجمة فؤاد حداد . القاهرة ، الهيئة المصرية ، ج ١ سنة ١٩٧٢ ، ج ٢ سنة ١٩٧٣ .

أوغسطين : ينظر ادناه : القديس . . .

بوريس باسترنـاك : ذكريات الصبا والشباب ، ترجمة د . نظمي لوقا ، القاهرة ، كتاب الهلال ، العدد ١٢٣ ، يونيه ١٩٦١ .

بوستوفسكي : ينظر الوردة الذهبية : الأدب .

تشيخوف : ينظر جوركي . . .

هيكو ـ فيكتور :

بابلو نيرودا : مذكرات . . . ، ترجمة د . محمود صبح . بيروت ، المؤسسة العربية . . . ، ١٩٧٥ .

جان بول سارتر : سيرتي الذاتية ، ١ ـ الكلمات ، ترجمة د . سهيل إدريس . بيروت ، دار الآداب ، كانون الثاني ١٩٦٤ .

ـ الكلمات (الكتاب السابق نفسه) ، ترجمة د . خليل صابات ، مراجعة د . محمد مندور ، القاهرة ، الدار المصرية للتأليف والنشر ، فبراير ١٩٦٦ .

جان جاك روسو : اعترافات . . . ، ترجمة محمد بدر الدين خليل . القاهرة ،

مطبوعات كتابي ، خمسة أجزاء هي الـ ٢٨ ـ ٣٢ من السلسلة الشهرية ، د . ت .
ـ اعترافات . . . ، ترجمة محمد بدر الدين خليل . القاهرة ، الشركة العربية للطباعة والنشر ١٩٦١ ـ ترجمها عن ترجمة انكليزية نقحت الأصل واختصرته .

جوركي : بين جوركي وتشيخوف : مراسلات . ترجمة جلال فاروق الشريف ، دمشق ، دار اليقظة العربية ، سلسلة عيون الأدب العالمي ـ ١٠ ، د . ت ، تاريخ مقدمة المترجم : حزيران ١٩٥٣ .
ـ ينظر أدناه مكسيم . . .

جيمس ثيربر : حياتي وأيامي العصيبة ، ترجمة بكر عباس ، بيروت ، المؤسسة الوطنية للطباعة والنشر (مع فرنكلين) ١٩٦٥ .

سارتر : ينظر أعلاه : جان بول ، ادناه : سيمون .

ستانسلافسكي (ك .) : حياتي في الفن ، ترجمة دريني خشبة ، القاهرة ، الناشر العربي ، د . ت .

سومرست موم : عصارة الأيام ، ترجمة د . حسام الخطيب ، بيروت ـ دمشق ، دار الفكر ١٩٧٢ .

سيمون دو بوفوار : انا وسارتر والحياة ، ترجمة عايدة مطرجي ادريس ، بيروت ، دار الآداب ١٩٦١ .

صدر الدين عيني : صفحات حياتي (مذكرات) ، ترجمة غائب طعمة فرمان ، موسكو ، دار التقدم د . ت .

فرويد : حياتي في التحليل النفسي ، ترجمة مصطفى زيور وعبد المنعم المليجي ، القاهرة ، دار المعارف ١٩٥٧ .

فيكتور هيجو : مذكرات محكوم عليه بالإعدام ، ترجمة لطفي سلطان ، القاهرة ، كتاب الهلال .

القديس أوغسطين : اعترافات . بيروت . متأكد من ترجمته في بيروت وصدوره عن مطبعة دينية ولكني لا أملك المعلومات الدقيقة .

كولريدج : سيرة أدبية ، ينظر : النقد الأدبي .

كولن ولسون : رحلة نحو البداية (ترجمة ذاتية ذهنية) ، ترجمة سامي خشبة ، بيروت ، دار الآداب ١٩٧١ .

لوركا : ارمان غيبير ولويس يارو ، ترجمة كميل داغر ، بيروت المؤسسة العربية ١٩٧٤

ليف تولستوي : الطفولة والصبا والشباب ، ترجمة رمزي يسي ، مراجعة احمد خاكي ، القاهرة ، الهيئة المصرية ، ١٩٧٣ ـ وله ترجمة ثانية ، ينظر ليون تولستوي : ادناه مباشرة .

ليون تولستوي : الطفولة ، المراهقة ، الشباب ، ترجمة د . سامي الدروبي . دمشق ، منشورات وزارة الثقافة ، الأعمال الأدبية الكاملة ، ١ ، سنة ١٩٧٤ ـ وله ترجمة ثانية ، ينظر ليف تولستوي : اعلاه مباشرة .

ماكارنكو : قصيدة تربوية ، ثلاثة أجزاء ، دار التقدم . موسكو .

مكسيم جوركي : حياتي ـ السفر الأول ، ترجمة فؤاد أيوب وسهيل ايوب ، دمشق ، دار اليقظة العربية ، سلسلة عيون الأدب العالمي ـ ٣٢ ، المؤلفات الكاملة ـ ٧ ، سنة ١٩٥٦ ـ لا أعرف شيئا عن السفر الثاني ، وأحسب أنه لم يصدر .

ـ في معترك الحياة ، ترجمة سعد توفيق ، فؤاد سعودي ، القاهرة ، مطبعة دار الهناء دار النشر المصرية د . ت .

ـ بين الناس ، ترجمة ليان ديراني ، دمشق ، دار اليقظة العربية ، المؤلفات الكاملة ، سلسلة عيون الأدب العالمي ١٥ ، د . ت .

ـ جامعاتي (أو ثورة الطلبة) ، تعريب محمد التونجي ، بيروت ، منشورات مكتبة المعارف ، مطابع دار الكشاف ١٩٥٤ .

ـ طفولتي ، مكسيم غوركي ، ترجمة سهيل أيوب المحامي ، بيروت ، دار القلم ، ط ١ سنة ١٩٦٧ ، ط ٢ سنة ١٩٦٨ ، ط ٣ سنة ١٩٦٩ .

ـ ملاحظة تضمن «حياتي ـ السفر الأول» : طفولتي وفصولاً من بين الناس . في معترك الحياة هو هو بين الناس في الأصل . طفولتي هو الفصول الثلاثة عشر الأولى من « حياتي ـ السفر الأول » مع تغيير طفيف . اشارت مقدمة « في معترك الحياة » الى ان عبد المعين الملوحي ـ دمشق قام بترجمة الحلقة الثالثة من ذكريات جوركي « بعنوان ذكريات مكسيم جوركي » .

ـ ينظر أعلاه : جوركي .

ن . استروفسكي : مرحباً بالحياة (خطب ومقالات ورسائل) ترجمة محمد بدران . بغداد ، دار بغداد ، مطبعة الوفاء ، د . ت .

١٠ ـ باللغــة الأجنبيـــة

من الكتب العربية التي صدرت مذيلة بقائمة للمراجع الأجنبية ، كتاب د . محمد غنيمي هلال ـ النقد الأدبي الحديث ، القاهرة (ط ٤ ، دار النهضة العربية ١٩٦٧) وطبع قبل هذه وبعدها . .

ومن الكتب المترجمة كتاب ستانلي هايمن ـ النقد الأدبي ومدارسه الحديثة .

وقد ذكرنا عند الاحالات في الهوامش عدداً من المراجع الأجنبية مع المعلومات الكاملة عنها ، وسنقتصر هنا على الأهم والأعم .

Albalat (Antoine)- L'Art d'écrire enseigné en vingt leçons, Paris, Armand Colin, 32e édition, 1947.

-La Formation du Style par l'assimilation des **Auteurs**, Paris, Armand Colin, 9e éd., 1914.

-Le Travail du Style enseigné par les Corrections manuscrites des grands écrivains. Paris, Armand Colin 15e éd., 1953.

Auzias (Jean-Marie)- Clefs pour la Structuralisme, Paris, Segher, 1971.

Aristote-Poétique traduit par J. Hardy, Paris, les Belles lettres, 2e éd, 1960.

—-Rhétorique, trad. F. Dufour, Paris, Les Belles lettres, 1e vol., 1932; 2e vol., 1938.

L'Art Poétique Charpier.

Bachelard (Gaston)-La Psychanalyse du Feu, Paris Gallimard, 1949.

Baldensperger (Fernand)-La Critique et l'histoire littéraire en France..., New York, Brentano's, 1945.

Barthes (Roland)-Critique et Vérité, Paris, Du Seuil, 1966.

-Essais Critiques, Paris, Du Seuil, 1964.

-Le Plaisir du texte, Paris, Du seil, 1973.

Barthes (et autres)- Poétique du récit, Paris, Du Seuil, 1977.

Bayer (Raymond)- Histoire de l'ésthétique, Paris, Armand Colin, 1961.

Béguin (Albert)- Création et destinée. Choix... Par Pierre Grotozer, Paris, Du Seuil, 1973.

Belis (Alexandre)- La Critique Française à la fin du XIX siècle, Paris, Gamber, 1926.

Bénac (Henri)- Nouveau Vocabulaire de la dissertation et des études littéraires. Paris, Hachette, 1972.

Bernis (Jenne)- L'Imagination, Paris, F. U. F. «Que sais-je» 1954.

Biélinski (V.)- Essais Critiques. trad. Antoine Garcia, Les Editions du Progrès, 1976.

Boileau- L'Art-Œuvres poétiques. Paris, Hachette, 1899.
Brecht - Europe .
Bremond- La Poésie pure, Paris, Grasset, 1926.
Buffon- Discours sur le Style, éd., René Nollet, Paris, Hachette, 8e édition.
Cabau (J.)- Edgar Poe par lui-même, Paris, Du Seuil, 1960.
Caillois (R.) - Vocabulaire esthétique, Paris, Fontaine, 1946.
Calvet (J.)- Manuel Illustré d'histoire de la littérature française, Paris, 9e édition, Gigord, 1936.
Carloni (J-C.) et **Filloux** (J.-C)- La Critique littéraire, 6e édition, Presses Universitaires de France, «Que Sais-Je?» 1969.
Castex and Surer- Manuel des études littéraires françaises: Moyen Age, XVIe siècle, XVIIe, XVIIIe, XIXe, XXe, Paris, Hachette, 1948-1953.
Cattavi(G)T.S Eliot. paris Editions universitaires 1957
Charpier (J.) et **Séghers** (P.)- L'Art Poétique, Paris, Seghers, 1959.
Chemins actuels de la critique - Poulet.
Courault (M.)- Manuel pratique de l'Art d'écrire, Paris, Hachette, 2 vols, 1956, 1957.
Cressot (M.)- Le Style et ses techniques, mise à jour par Laurence James, Paris, P. U. F. 1976.
Croce (B.)- La Poésie... trad., D. Dreyfus, Paris, P. U. F. 1951.
Deloffre- Stylistique et Poétique Françaises. Paris, 2e édition revue et Corrigée S. E. E. S., 1974.
Dic.,-Dictionnaire universel des Lettres, publié sous la direction de P. Clarac. Paris, Laffont-Bompiani, S. E. D. E., 1961.
Dic., I, II, III- Dictionnaire des Littératures, publié sous la direction de Philippe Van Tieghem, Paris, P. U. F., 3 vols, 1968.
Dictionnaire Alphabétique et Analogique de la Langue Française par Paul Robert, Paris, 1966.
Dictionnaire des Auteurs,Laffont-Bompiani, Paris.
Dictionnaire des Œuvres, Paris, Laffont-Bompiani, 1968.
Dictionnaire des Personnages, Laffont-Bompiani, Paris, 1960.
Dobrolioubov (N.)- Essais Critiques. Editions du progrès, Moscou, 1976.
Doubrovsky (Serge)- Pourquoi la nouvelle critique, Paris, Mercure de France 1966, Denoël Gonthier, 1972.
Du Bos (Chrles)- Qu'est-ce que la littérature?, Paris, Plon, 1949.
Dupriez (B.)- L'Etudes des styles, Paris, Didier, 1971.
Du Sublime, Texte établi et traduit par Henri Lebègue, Paris, «Les Belles Lettres» 1939.
Encyclopedia Americana, New York, U. S. A. 1975.
Encyclopédia Britanica, 15 th edition, 1974.
Encyclopédia International, New York, Grolier Incorporated, 1975.

Encyclopédie Universalis, Paris, 12e pub. 1976.
Escarpit (R.)- Sociologie de la littérature, Paris, P. U. R. Que sais-je? 1958..
Europe- Revue mensuelle, Paris- Janvier- Février 1957, numéro Spécial: Brecht.
Fayolle (Roger)- La Critique, Paris, Armand Colin, 1966.
France (Anatol)- La Vie littéraire, Paris, Calmann- Lévy, 1930.
Frye (Northrop)-
-trad. fr. Anatomi de la critique, trad. par Guy Durand, N. R. F., 1969.
Garaudy (Roger)- D'un Réalisme sans rivages, Paris, Plon, 2e ed., 1966.
Genette (Gérard)- Figures, Paris, du Seuil.
Germain (F.)- L'Art de Commenter une épopée, Paris, Foucher, «Expliquez-moi..».
Girard (L'Abbe)- Préceptes de Rhétorique,... refondu... par A. F. Maunoury. Paris, 1869.
Giraud (Victor)- La Critique littéraire, Paris, Aubier, 1946.
Godenne (René)- La Nouvelle française. Paris, P. U. F., 1974.
Goldmann (Lucien)- Pour une sociologie du roman, Paris, N. R. F., 1965.
Great Soviet Encyclopedia, translation of the third edition of Bol'shaia Sovetskaia, Moscow, 1970.
Macmillan Inc, New York, London, 1973.
Grente (Mgr.)- La Composition et le Style, Paris, 13e éd., Beauchesne, 1949.
Guiraud (P.)- La Sémiologie. Paris, P. U. F. «Que sais-je?»1971.
- La Stylistique, Paris, P. U. F. «Que sais- je?» 1954.
Guyard (M.-F)- Littérature Comparée, Paris, P. U. F.«Que sais-je? 1951.
Horace - Œuvres Complètes, Paris, Garnier, trd., François Richard, T. II, 1950
Huret (Jules)- Enquète sur l'évolution littéraire, Paris,Charpentier,1891.
Hytier (Jean)- Les Arts de littérature, Paris, Carlot, 1946.
Jakobson (Roman)- HuitQuestionsde Poétique, Paris, Du Seuil, 1977.
Laffont Bompiani- V. Dictionnaire...
Lalande (André)- Vocabulaire... de la philosophie, Paris, P. U. F. 1951.
Lalou (René)- Défense de l'homme, Paris, Sagittaire, 1926.
Larousse du XXe siècle en six volumes, Paris, Larousse 1928-1956...
Lalo (Charles)- Eléments d'esthétique, Paris, 7e éd., Vuibert, 1945.
- Nations d'esthétique, Paris, P. UF., 1952.
Lanson (G.)- L'Art de la prose, Paris, Fayard,
-Histoire de la littérature française.
remaniée et complétée pour la période 1850-1950 par Paul Tuffrau, Paris, Hachette, 1952.

Lefebvre (Henri)- Une Contribution à l'Esthétique, Paris, Edition Sociales Reunies, 1953.

Le jeune (Philippe)- L'Autobiographie en France,Paris, ArmandColin, 1971.

Lemaître (Jules)- Les Contemporains, Paris, Lecène, 1896.

Lenine (V. I.)- Sur la Littérature et l'Art,... Précédés d'une étude par Jean Fréville, Paris, éditions Sociales, 1957.

Le Rober- V. Dic, Alphabétique.

Lessing- Laocoon, trd., A. Courtin, Paris, Hachette, 1866.

Levrault (Léon)- La Poésie lyrique..., Paris, Mellottée, s. d.

-Le Roman, Paris, Mellottée, «Les Genres Littéraires» 5e éd., s. d.

Longin- V. Du Sublime.

Lucas (F. L.)- Literature and Psychology, London, Cassel, 1951.

Maisonneuve (Jean)- Les Sentiments, Paris, P. U. F. «Que sais-je?» 1954.

Marx(Karl) et **Engels** (Friedrich)- Sur La Littérature et L'Art, Textes choisis, précédés d'une... étude par Jean Fréville. Paris, Editions Sociales, 1954.

Maunoury- Girard.

Maurois (André)- Aspects de la biographie, Paris, Grasset, 25e édition, 1930.

Moreau (P.)- La Critique littéraire en France, Paris, Armand Colin, 1960.

- La Critique selon Sainte-Beuve, Paris, S. E. E. S., 1964.

Mounin (Georges)- Clefs pour la Linguistique, Paris, Segher, 1971.

Nedoncelle (M.)- Introduction à L'esthétique. Paris, P. U. F., 1953.

Pagnol (Marcel)- Critique des critiques Paris, Nagel, 1949.

Paulhan (Jean)- Petite Préface à toute critique, Paris Les Editions de Minuit, 1951.

Le Petit Larousse, Paris, Librairie Larousse.

Plékhanov (G.)- L'Art et la vie sociale. Précédé de deux études par Jean Fréville, Paris, Editions Sociales, 1953.

Peres (Yves) et Lewis (Day)- Clefs pour la poésie, Paris, Segher, 1973.

Pichois (Cl.) et Rousseau (A. M.)- La Littérature Comparée, Paris, ArmandColin, 1971.

Piaget (Jean)- Le Structuralisme, Paris, P. U. F. «Que sais-je?» 1974.

Pivot (Bernard)- Les Critiques littéraires, Paris, Flammarion, 1968.

Platon- L'Etat ou la République, trd., Bastien. Paris, Garnier, s. d.

Poétique du récit par R. Barthes, W.Kayser, W. C. Booth, Ph. Hamon. Paris, Du Seuil 1977.

Poulet (Georges)- Les Chemins actuels de la Critique, ensemble dirigé par G. P centre Culturel de Cerisy, Paris, Uniongénéraled'Editions 1968

Propp (Vladimir)- Morphologie du Conte, Paris, du Seuil, Point, 1970.

Regard (M.) Sainte-**Beuve, Paris, Hatier, 1967.e d'editions, 1**
Robert- Dic., Alphabétique.
Roustan (M.)- La Description et le portrait, Paris, Mellottée «Les Genres» 7e éd. s. d.
-La Narration, Paris, Mellottée, s. d.
Rouzaud (Maurice)- Où va la Critique, (Reportage), Paris, Editions Saint-Michel, s. d. (1929).
Saintsbury (Georgé)- A History of Criticism and Literary Taste in Europe, 3 vols. forth edition, William Bluclood and Sons, London, MCM XXII (Preface 1900).
Sartre (Jean-Paul)- Qu'est-ce que la littéraire, Paris, N. R. F., 1970.
Senger (Jules)- L'Art oratoire, Paris, P. U. F. «Que sais-je?» 1967.
Shipley (Joseph T.)- Dictionary of World Literary Termes, edited by J. T. Sh..., London, George Allen and Unwin LTD, 1955. (3e éd, the Philosophical Library, New York 1970).
Socialist Realism in Literature and Art, Moscou, Progress Publisher. 1971.
Soreil (Arsene)- Entretiens sur L'art d'écrire, Amiens 1946, Imprimé en Belgique.
Souriau (Etinne)- Clefs pour l'Èsthétique, Paris, Seghers, 1970.
Staël (Madame de)- De L'Allemagne, Paris, Impr. de P.- A Bourdier, (1815).
- De La Littérature Considérée dans ses rapports avec les institutions Sociales, Paris, Charpentier.
Suberville(Jean)- Théorie de l'Art et des Genres Littéraires, Paris, Les Èditions de l'École 1948.
Taine (H.)- Histoire de la littérature anglaise, Paris, Hachette, 18e édition.
Tchernychevski (N.)- Essais Critiques, Moscou, Èdition du Progrés, 1976.
- Textes Philosophiques Choisis, Moscou, Editions en Langues Etrangéres.
Tel Quel- Théorie d'ensemble, Paris, du Seuil, 1968.
Thibaudeau (Jean)- Interventions-. Socialisme, Arant- Garde, Littérature, Paris, Èditions Sociales, 1972.
Thibaudet (Abert)- Physiologie de la Critique, Paris, N. R. C., 1948.
- Histoire de la littérature française de 1789 à nos jours, Paris, Stock, 1936.
- Réflexions sur la critique, Paris, N. R. F, Gallimard, 1939.
Todorov (Tzvetan)- Littérature et Signification, Paris, Larousse «Langue et Langage», 1967.
- Le Structuralisme: Poétique, Paris, du Seuil, Points.
Tolstoï (Léon)- Ecrits sur l'Art, traduit du Russe par Maya Minoustchine..., Paris, N. R. F. Gallimard 1971.

Van Tieghem (Philippe)- Les Grands Doctrines Littéraires en France, Paris, P. U. F., 1965.

Varga (A.Kibedi)- Rhétorique et Littérature. Paris, Didier, 1970.

Vincent (Abbé Cl.)- Théories de la Composition Littéraire, Paris, Gigord, 15e édition, 1946.

- Théorie des Genres Littéraires, Paris, 19e éd. Gigord, 1946.



استدراك على المكتبة

١ ـ الفن

الأدب والفن في الاشتـراكية ـ كارل ماركس ، ترجمة دكتـور عبـد المنعـم الحفني ، القاهرة ، مكتبة مدبولي ، ط ٢ ، ١٩٧٧ ـ الكتاب في الأصل ما جمعه فرڤيل وقدم له من آراء ماركس وانجلز ـ ينظر الأدب والفن في ضوء الواقعية .

اسسس علـم الجمال الماركسي اللينينـي ـ تأليف جماعـة من الأساتـذة السوفيات ، الجزء الاول تعـريب د . فؤاد مرعـي ، ط ٢ ، ١٩٧٨ ، دار الفارابـي ، بيروت ، دار الجماهير ، دمشق .

الجـزء الثانـي تعـريب يوسف حلاق ، تدقيق عدنـان جامـوس ، ١٩٧٨ ، دار الفارابي ، بيروت ، دار الجماهير ، دمشق .

الانعكاس والفعل ـ ديالكتيك الواقعية في الابداع الفنـي ، تأليف هورسـت ريديكر ، تعريب الدكتور فؤاد مرعي ، تدقيق عدنان جاموس ، دار الجماهير ، دمشق ، دار الفارابي ، بيروت ١٩٧٧ .

الثورة والفن في القرن العشرين ـ يوري دافيدوف ، ترجمة سامي الرزاز ، القاهرة ، دار الثقافة الجديدة ١٩٧٨ .

الجمالية ـ ر . ف . جونسون . ترجمة د . عبد الواحد لؤلؤة ، سلسلة موسوعة المصطلح النقدي ـ ٣ ، بغداد ، وزارة الثقافة والفنون ١٩٧٨ .

الفكر الفـرنسي المعـاصر ـ ادوار موروسـير ، ترجمـة د . عادل العـوا ، منشورات عويدات ، بيروت ـ باريس ، زدني علما .

فكرة الجمال ـ هيغل ، ترجمة جورج طرابيشي ، بيروت ، دار الطليعة ، ج ١ ، تشرين الأول ١٩٧٨ ـ تنظر موسوعة علم الجمال الهيغلي .

الفن ـ تأويله وسبيله تأليف رنيه هويغ ترجمة صلاح برمدا ، دمشق ، منشورات وزارة الثقافة ، ج ١ سنة ١٩٧٧ ، ج ٢ سنة ١٩٧٨ ، كتب على الغلاف الداخلي للجزء الثاني ترجمة : صلاح مصطفى .

الفن والتصور المادي ـ جورج بليخانوف ، ترجمة جورج طرابيشي ، بيروت ، دار الطليعة ، تشرين الثاني ١٩٧٧ .

كيف نفهم الفن ـ ليونيللو فينتوري ، ترجمة محمد عزة مصطفى . القاهرة .

مدخل الى علم الجمال ـ هيغل ، ترجمة ، جورج طرابيشي ، بيروت ، دار الطليعة ـ تنظر موسوعة علم الجمال الهيغلي .

موسوعة علم الجمال الهيغلي ـ هيغل ، تصدر في بيروت عن دار الطليعة في عشر حلقات صدر منها « مدخل الى علم الجمال » والجزء الاول من فكرة الجمال بترجمة جورج طرابيشي . . .

وفي حلقاتها الباقية : الفن الرمزي ، الفن الكلاسيكي ، الفن الرومانسي ، فن العمارة ، النحت ، الرسم ، الموسيقى ، الشعر (في جزئين) .

٢ ـ الأدب

أزمة الضمير الأوربي ـ يول هازار ـ القاهرة ، دار الكاتب المصري . ١٩٤٨

بيانات السورمالية ـ اندريه بروتون ، ترجمة صلاح برمدا ، دمشق ، وزارة الثقافة والإرشاد القومي ١٩٧٨ .

دراسات أدبية وفكرية ـ الكسندر بلوك ، ترجمة يوسف الحلاق ، دمشق ، وزارة الثقافة ١٩٧٧ .

سوسيولوجيا الأدب ـ روبير اسكاربيت ، ترجمة آمال أنطوان عرموني ، منشورات عويدات ، بيروت ـ باريس ، حزيران ١٩٧٨ .

فلسفة السريالية ـ فردينان آلكيه ، ترجمة وجيه العمر ، دمشق ، وزارة الثقافة ١٩٧٨ .

فن الشعر ـ هوراس ، ذكرنا ترجمة لويس عويض ، ونقله الى العربية محمود الغول ، القاهرة ، سلسلة البدائع ١٩٤٥ (ذكر ذلك د . محمد يوسف نجم ص ٣٦٤ من كتاب « الأدب العربي في آثار الدراسين بيروت ١٩٦٥) . ونقلته الدكتورة فاطمة سالم (ذكر ذلك الدكتور حلمي علي مرزوق في كتابه « دراسات في الأدب والنقد » الاسكندرية ١٣٩٩ هـ .)

٣ ـ الشعر

تنظر الأبواب السابقة ، وصدر ببغداد ، الماركسية والشعر ترجمة خالد القشطيني ، الثقافة الجديدة ١٩٥٨ (؟)

٤ ـ القصة

الآداب الأجنبية ـ مجلة فصلية تصدر عن اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، عدد خاص عن الرواية ، العدد الرابع ، السنة الخامسة ، نيسان ١٩٧٩ .

الأفكار والاسلوب ـ ينظر « النقد الأدبي » من هذا المستدرك .

الرواية التاريخية ـ جورج لوكاش ، ترجمة الدكتور صالح جواد الكاظم ، بغداد ، وزارة الثقافة ١٩٧٨ .

الرواية والسرد ـ فرانك كرمود ، ترجمة محيي الدين صبحي ، دمشق . .

فن كتابة الاقصوصة ـ مجموعة كتاب ، ترجمة كاظم سعد الدين ، بغداد ، وزارة الثقافة ، الموسوعة الصغيرة ـ ١٦ ، ١٩٧٨ .

مدخل الى الرواية الانكليزية ـ ارنولد كيتل ، ترجمة هاني الراهب ، دمشق ، وزارة الثقافة ، جزآن ١٩٧٧ .

٥ ـ المسرح

تاريخ المسرح . . ،ج ١ ، دمشق، وزارة الثقافة .

الاخراج المسرحي ـ كونراد كارتر ، ترجمة رأفت أخنوح الدويري ، مراجعة كامل يوسف ـ ١٠٠٠ كتاب ، القاهرة ، دار النهضة العربية ١٩٦٢ .

التمثيل (الدروس الستة الاولى) ـ ريتشارد بوسلافسكي ترجمة موسى سعد الدين ، القاهرة ، مكتبة الانجلو المصرية ، تاريخ مقدمة الترجمة ابريل ١٩٦٨ .

سوسيولوجية المسرح ـ (دراسة على الظلال الجمعية) ـ جان دو فينيو ، ترجمة حافظ الجمالي ، دمشق ، وزارة الثقافة ، جزآن ١٩٧٦ .

الشاعر والمسرح ـ رونالد بيكوك ، ترجمة ممدوح عدوان ، دمشق ، وزارة الثقافة ١٩٧٨ .

اللامعقول ـ تأليف ارنولد ب هيجلف ، ترجمة الدكتور عبد الواحد لؤلؤة ، موسوعة المصطلح النقدي ـ ٥ ، بغداد ، وزارة الثقافة والفنون ١٩٧٩ .

مسرح التغيير ـ مقالات في منهج برشت المسرحي ، اختيار ومراجعة قيس الزبيدي معتمدا « الكتابات المتعلقة بمسرح بريشت مع تضمين لعدد من مقالات بريشت نفسه » بيروت ١٩٧٩ (؟) .

شكسبير . وراسين . وابسن (في مراحلهم الأخيرة) ـ تأليف لينت ميور ، ترجمة عبد الله حسين ، مراجعة د . نظمي لوقا ، القاهرة ، دار الكاتب العربي . تاريخ طبع الأصل ١٩٦١ .

٦ ـ النقد الأدبي

الانثروبولوجيا البنوية ـ كلود ليفي ـ ستراوس ، ترجمة د . مصطفى صالح ، دمشق ، وزارة الثقافة ١٩٧٧ .

الأفكار والاسلوب (دراسة في الفن الروائي ولغته) ـ تأليف أ . ف . تشيتشرين ، ترجمة الدكتورة حياة شرارة ، بغداد وزارة الثقافة ١٩٧٨ .

موسوعة المصطلح النقدي ـ سلسلة تصدرها وزارة الثقافة والفنون ببغداد ، يترجمها لها عن الانكليزية الدكتور عبد الواحد لؤلؤة . صدر منها : الكلاسية ، الرومانسية ، الجمالية ، المجاز الذهني ، اللامعقول . وسيصدر : الواقعية ، الملحمة ، الرعوية ، الحبكة ، الرمزية ، الاسطورة البنيوية ، القصة القصيرة ، الشعر الرعوي . . . الخ .

المجاز الذهني ـ ك . ك . رثفن ، ترجمة الدكتور عبد الواحد لؤلؤة ، بغداد ، وزارة الثقافة ، موسوعة المصطلح النقدي ـ ٤ ، ١٩٧٨ .

نقاد الأدب ـ (دراسة في النقد الانجليزي الوصفي) تأليف جورج واتسون ، ترجمة وتقديم وتعليق د . عناد غزوان اسماعيل وجعفر صادق الخليلي ، بغداد ، وزارة الثقافة ١٩٧٩ .

النقد والأدب ـ جان ستاروبنسيكي ، ترجمة الدكتور بدر الدين القاسم ، مراجعة أنطون مقدسي ، دمشق ، وزارة الثقافة ١٩٧٦ .

٨ ـ أعلام (سير الأدباء)

دوستويفسكي (دراسة لرواياته العظمى) ـ تأليف ريتشارد بيس ، ترجمة عبد الحميد الحسن ، دمشق ، وزارة الثقافة ، ١٩٧٦ ، تاريخ طبع الأصل ١٩٧١ .

زولا ـ مارك برنارد ، ترجمة غالية شُملي ، بيروت ، المؤسسة العربية ، اكتوبر ١٩٧٨ .

٩ ـ السيرة الذاتية

سومرست موم ـ تجربتي في الأدب والحياة ، ترجمة جعفر صادق الخليلي ، مراجعة د . عناد غزوان ، بيروت ، منشورات عويدات ١٩٧٧ ـ تنظر القائمة السابقة وقد ترجم الكتاب نفسه بعنوان « عصارة الأيام » .

١٠ ـ كتب بلغة أجنبية

Princeton Encuclopedia - Poets and Poetics, University of Princeton

Trabulsi (Amjad) - La Critique Poetique dés Arabes jusqu'au ve siècles de l'Hègire, Damas, 1955.

الفهرست

المؤسسة العربية للدراسات والنشر
بناية برج الكارلتون ـ ساقية الجنزير
ت : ٣١٢١٥٦ ـ برقياً : موكيالي ، بيروت
ص . ب . ١١/٥٤٦٠ بيروت

الثمن ٣٠ ل.ل
او ما يعادلها